



UNIVERSIDADE DE ÉVORA

ESCOLA DE ARTES

DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS E DESIGN

Uma nova abordagem à barrística portuguesa.

A influência do projeto *Aldeia da Terra* na conceção de uma nova linguagem artística.

Mestrando: Paulo Tiago Santos Figueira Rocha Cabeça

Orientação: Professor Doutor Luís Afonso

Mestrado em Práticas Artísticas em Artes Visuais

Trabalho de Projeto

Évora, março 2018



UNIVERSIDADE DE ÉVORA

ESCOLA DE ARTES

DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS E DESIGN

Uma nova abordagem à barrística portuguesa.

A influência do projeto *Aldeia da Terra* na conceção de uma nova linguagem artística.

Mestrando: Paulo Tiago Santos Figueira Rocha Cabeça

Orientação: Professor Doutor Luís Afonso

Mestrado em Práticas Artísticas em Artes Visuais

Trabalho de Projeto

Évora, março 2018

Uma nova abordagem à barrística portuguesa.

A influência do projeto *Aldeia da Terra* na conceção de uma nova linguagem artística.

Uma nova abordagem à barrística portuguesa.
A influência do projeto *Aldeia da Terra* na conceção de uma nova linguagem artística.



De terra ao céu (detalhe da instalação)

Uma nova abordagem à barrística portuguesa.

A influência do projeto *Aldeia da Terra* na conceção de uma nova linguagem artística.

Uma nova abordagem à barrística portuguesa.

A influência do projeto *Aldeia da Terra* na conceção de uma nova linguagem artística.

Agradecimentos

Agradeço aos meus irmãos Sara, Simão, Kikas, Raquel, Pedro e Mateus e à minha mãe, Maria Antónia.

Um agradecimento à Diana Martins.

Um agradecimento ao Othon Garcia.

Um agradecimento especial ao Professor Doutor Luís Afonso pelo paciente e sábio encaminhamento do meu entusiasmo.

Uma nova abordagem à barrística portuguesa.

A influência do projeto *Aldeia da Terra* na conceção de uma nova linguagem artística.

Dedico este trabalho de pesquisa e reflexão ao Caco e ao Tati.

Resumo

A barrística, arte também do figurado em barro, embora com manifestações anteriores alicerçou escolas em Portugal, nomeadamente em Barcelos, Caldas da Rainha e Estremoz, desde meados do Séc. XVIII. Isto aconteceu desde a consolidação da introdução do Presépio em Portugal, por alturas da construção do Palácio Convento de Mafra e a partir de suas influências italianas. Hoje enquanto manifestação de arte popular é uma tradição. No entanto e sobretudo desde os anos 70 muitos artesãos/artistas contemporâneos procuram, nesta arte, expressões diferentes. Estas manifestações, que ultrapassam os temas do sagrado e profano, da ruralidade e tradições, muitas vezes também cruzam o limite do que se convencionou chamar Artesanato, entrando no universo da Arte erudita, ou mais subjetiva e das suas linguagens e símbolos.

A *Aldeia da Terra* foi um projeto que, conscientemente, usou os temas da tradição, mas introduziu outros: A vertente da caricatura, do retrato social, do humor e da irreverência, explorando-lhes novos limites. Um desses limites, que proponho melhor explorar neste trabalho de Mestrado, com a proposta de uma nova linguagem na barrística, é justamente a indefinida fronteira que eventualmente separa o chamado “Artesanato” da “Arte”.

Abstract

From earth to heaven.

The influence of the *Aldeia da Terra* project in the conception of a new artistic language.

The barrística, also the art of the figured in clay, although with previous manifestations founded schools in Portugal, namely in Barcelos, Caldas da Rainha and Estremoz, from the middle of the 18th century. This happened from consolidation of the introduction of the Nativity representation in Portugal, by the construction of the Palace of Mafra and from its Italian influences. Today as a manifestation of folk art is a tradition. However, and especially since the 1970s, many contemporary craftsman / artists look for different expressions in this art. These manifestations, which go beyond the themes of the sacred and profane, of rurality and traditions, often also cross the boundary of what is conventionally called Craft, entering into the universe of erudite or more subjective Art and its languages and symbols.

Aldeia da Terra was a project that consciously used the themes of tradition but introduced others: The caricature, the social portrait, the humor and the irreverence, exploring new limits. One of these limits, which I propose to explore better in this Master's work, with the proposal of a new language in barrística, is precisely the indefinite frontier that eventually separates the so-called "Craftwork" from "Art".

Uma nova abordagem à barrística portuguesa.

A influência do projeto *Aldeia da Terra* na conceção de uma nova linguagem artística.

“A realidade é chata, mas ainda é o único lugar onde se pode comer um bom bife.”

Woody Allen

Introdução

Neste Trabalho de Projeto estuda-se a questão artística da linguagem plástica em figurado cerâmico. Este projeto é de carácter teórico-prático e situa-se no âmbito da escultura, nomeadamente Barrística enquanto modelação artística. Consiste na realização de um projeto artístico intitulado *De terra ao céu - A Influência da Aldeia da Terra numa nova linguagem artística* e no desenvolvimento da análise conceptual e empírica dos assuntos que a sustentam. Traça paralelos não apenas entre duas formas de linguagem contemporâneas nesta área, mas entre estas e manifestações tradicionais e até pré-históricas no médium.

Com uma carreira de vinte anos no figurado cerâmico foi importante para mim, sobretudo como reflexão, fazer este percurso académico que agora culmina neste trabalho. Muitas questões encontraram resposta. Outras mantiveram-se, mas abriram certamente caminhos.

Este trabalho não apenas contextualiza até historicamente o que foram esses vinte anos de atividade e investigação artísticas, mas, sobretudo e pelas suas influências, contextualiza e deixa antever o que poderão os próximos vinte anos.

Índice geral	11
Capítulo 1	13
Estado da arte	
1.1 - O figurado na história do homem	13
1.1.1. - Algumas definições	13
1.1.2 - As primeiras criações artísticas em barro	14
1.1.3 - A invenção do processo de produção cerâmico	17
1.1.4 - A primeira olaria	18
1.1.5 - No início estava o figurado	18
1.2 - O figurado em Portugal	19
1.2.1 – O presépio português	20
1.2.2 – O surgir da <i>arte</i> em barro.	23
1.2.3 – Estudo de caso:	26
1.2.3.1 - Rosa Ramalho – O elo perdido	26
1.2.3.2 - Rafael Bordalo Pinheiro	29
1.2.6 - A caricatura e a força do ego.	34
1.3 - Os artesãos modernos portugueses	35
1.3.1 - Novos artesãos Portugueses ou operadores estéticos?	37
1.3.2 - A definição de artesanato e artesão.	39
1.4 - Reflexão artesão/artista e a fronteira artesanato/arte.	40
1.4.1 - O artista como criador.	41
1.4.2 – A Arte como estratificador social	42

1.4.3 A Arte para a geração Millennial	43
Capítulo 2	45
Aldeia da Terra – <i>caso de estudo</i>	45
2.1 – Início de uma atividade artesanal/artística.	45
2.2 – Primeiras peças: a expressão do corpo.	46
2.3 – Presépios e santos como início de uma linguagem.	48
2.3.1 - Primeiras caricaturas solicitadas.	53
2.4 - A galeria Oficina	55
2.4.1 – Fiscalidade artística ou a definição de uma atividade	57
2.4.2 –Certificados	58
2.5 – Caricaturas, uma abordagem contemporânea profana.	61
2.5.1 - O Zé Pevide	64
2.6 - Aldeia da Terra	67
2.6.1 - Declaração de Interesse cultural pelo Ministério da Cultura	82
Capítulo 3	88
Proposta de uma nova linguagem artística	88
3.1 - A Linguagem plástica da Aldeia da Terra	88
3.2 - Uma nova abordagem à barrística.	100
3.2.1 - De terra ao céu – o voltar à origem.	103
Considerações finais	115
Referências bibliográficas	117
Índice de Imagens	123
Anexos	128

Capítulo 1

Estado da arte

1.1 - O figurado na história do homem

1.1.1 - Algumas definições

Para melhor compreendermos este trabalho, é necessário introduzirmos alguns conceitos chave, importantes sobretudo pelas ambiguidades que por vezes surgem de interpretação. Assim temos os seguintes conceitos¹:

Figurado – adj. 1. em que há figura ou alegoria; 2. que é metafórico; que não é literal; 3. imaginado; 4. suposto; 5. representado (Do lat. figurátu-, "id", part. Pass de figurare, "moldar; modelar").

Existem duas definições distintas que são importantes. A de *Olaria* e a de *Barrística*. Também segundo o Dicionário² temos:

Olaria – s.f 1. fabrico geralmente artesanal de peças de barro; industria de oleiro; 2. fábrica de louça de barro ou local onde se fazem peças de barro; 3. conjunto de peças assim fabricadas (Do lat. olla-, "panela" +-aria).

Barrista – pessoa que trabalha ou modela com barro (De barro+ -ista).

Embora seja a palavra profusamente utilizada, para definir a atividade da modelagem do figurado em barro, verificamos que não existe uma definição para *Barrística*.

Podemos então inferir que a palavra *Barrística*, que não existe no dicionário como uma definição, é a *arte* que se convencionou chamar especificamente ao trabalho ou à modelagem do barro: ("Ica – sufixo nominal que entra na formação de muitos substantivos, especialmente os que designam artes, técnicas, ciências e sistemas doutrinários")³. Não relacionado ao fabrico de louça apenas utilitária.

¹ Infopédia, dicionários Porto Editora. Consultado em 2 Fevereiro 2018. Disponível em <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa>

² Idem

³ Infopédia, dicionários Porto Editora. Consultado em 2 Fevereiro 2018. Disponível em <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/-ica?express=sufixo+ica>

A definição de “trabalhar” ou “modelar” o barro poderia ser mais abrangente que “fabricar louça” e desta forma a arte da barrística poderia incluir a da olaria desde o início dos tempos e não o contrário.

No entanto o fabrico de figuras de barro sempre foi algo que existiu, porventura como uma atividade meramente acessória, na tradição da olaria portuguesa. A questão que se coloca, na realidade, será ainda mais antiga, pré-histórica mesmo, como a ‘do ovo e a da galinha’: o que veio primeiro? O que fez o homem com o primeiro troço de barro? A elaboração do primeiro utensílio neste material (pote, prato, panela)? Ou criativamente a elaboração da primeira escultura (obra de arte)? A olaria é uma derivação da barrística? Ou é a barrística uma derivação da olaria?

Teresa Perdigão em *Tesouros do artesanato português*⁴, divide o trabalho no barro em dois grandes grupos: a *Olaria* e a *Modelação*, não utilizando o termo *Barrística* para definir nenhum deles em concreto. O *Figurado* aparece como o segundo grupo.

Na Infopedia⁵ encontramos: “Modelação: nome feminino 1. Ato ou arte de modelar; 2. Obra de modelador; 3. Moldação”; que na realidade caracteriza o ato e não distingue a criação do objeto utilitário do artístico. Assim compreendemos o convencionalismo (bastante difundido aliás) de nomear *Barrística* não apenas o figurado, mas toda a criação *de arte* em barro. Incluindo a olaria artística.

1.1.2 - As primeiras criações artísticas em barro

A escultura poderá ser porventura a mais antiga das artes.

Os primeiros desenhos do ser humano pré-histórico provavelmente foram esculpidos em rocha ou incisos (riscados) na terra. Portanto, esses desenhos eram tanto precursores da escultura em relevo quanto da pintura.

⁴ PERDIGÃO, Teresa: CALVET, Nuno (2003). *Tesouros do artesanato português – Olaria e Cerâmica*. Verbo.

⁵ Infopédia. Disponível em <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/modelação>

Da escultura primitiva que conhecemos sabemos que os primeiros seres humanos elaboravam essas peças para serem usadas em rituais. Na sua constante luta pela sobrevivência usavam-nas para apoio espiritual.

Figuras de homens, mulheres, animais ou combinações de todas estas eram usadas para apaziguar as estranhas e assustadoras forças da natureza. Devoções, orações ou convocações tinham por fim o apelo a filhos fortes, combater maleitas, facilitar culturas, caça e pesca em abundância.

Sacerdotes, xamãs ou feiticeiros usavam esculturas também em forma de máscara para expulsar espíritos malignos ou implorar bons favores.

Nesta lógica a elaboração de figuras de barro pelo ser humano sempre acompanhou as diferentes culturas em todo o mundo, replicando o que via ou o que a sua imaginação lhe inspirava.

Segundo Teresa Perdigão (Perdigão e Calvet, 2003, pp 107) escavações arqueológicas na América do Sul (México, Peru e Equador), na Austrália, na Europa e na Ásia trouxeram ao conhecimento figurado ou fragmentos deste que, embora de épocas e locais distintos, têm em comum traços idênticos. Alguns deles eram de carácter religioso, outros usados como oferta votiva aos Deuses ou aos mortos. Muitos, no entanto, também desempenharam um papel estético, decorativo ou de ornamentação doméstica.

Uma das figuras mais antigas (Fig.1), descoberto em Maininskaya, na bacia do rio Yenisei na Sibéria, terá cerca de dezasseis mil anos e 9,6cm altura.



Fig.1

Figura cerâmica antropomórfica encontrada na bacia do rio Yenisei, na Sibéria⁶

⁶ Budja, Mihael (2007). *The Dawn of Ceramics*. Narodni muzej Slovenije, Ljubljana, p. 44.

Tratar-se-á porventura de uma figura votiva, de *Arte Portátil* que os povos nómadas, caçadores recolectores, transportavam consigo nas suas movimentações.

Considerando o clima e as suas alterações ao longo de milénios, é verdadeiramente extraordinário que tenha chegado até aos dias de hoje. Uma das características do barro cozido é ser poroso e permeável. Sabemos que a água aumenta de volume quando solidifica, abaixo do ponto de fusão e que isso destrói qualquer peça de barro.

Mihael Budja⁷ em *The transition to farming and the ceramic trajectories in Western Eurasia from ceramic figurines to vessels*⁸ afirma que o aparecimento da tecnologia de barro cozido não esteve originalmente relacionado com as dinâmicas da agricultura.

É crescentemente conhecido que diversas formas de tecnologia cerâmica são atribuídas aos caçadores recolectores da eurásia muito antes de estruturas sociais sedentárias surgirem. A invenção da tecnologia cerâmica, na Europa, é associada à elaboração de figuras femininas e animais no período Gravetiano, 26000 anos BP⁹.

Segundo Budja¹⁰ mais de 16000 fragmentos de figuras antropomórficas e zoomórficas foram recuperados na Europa central, também no que é hoje parte da República Checa. Nas planícies Russas, nas margens do rio Don, foram também encontrados fragmentos de barro cozido, em baixas temperaturas, com as mesmas temáticas. O artefacto (fig.1) encontrado mais a leste, em Maininskaya, surgiu na margem esquerda do rio Yenise, na Sibéria.

⁷ Arqueólogo de pré-história. Department of Archaeology, Faculty of Arts, University of Ljubljana.

⁸ Budja, Mihael - *The transition to farming and the ceramic trajectories in Western Eurasia - from ceramic figurines to vessels* (p. 183). Department of Archaeology, Faculty of Arts, University of Ljubljana. Consultado a 8 Janeiro 2018. Disponível em http://www.academia.edu/2375716/The_transition_to_farming_and_the_ceramic_trajectories_in_Western_Eurasia_from_ceramic_figurines_to_vessels

⁹ BP significa Before Present - antes da datação por radiocarbono nos anos 50 quando este processo se tornou praticável, convencionalmente dia 1 Janeiro de 1950.

¹⁰ Budja, Mihael (2007). *Op. Cit.*, p. 44.

1.1.3 - A invenção do processo de produção cerâmico

No mesmo estudo Budja cita Vandiver, P. B., Soffer, O., Klima, B., & Svoboda, J.¹¹ como autores de uma interessante teoria sobre os inícios da invenção do processo de produção cerâmico¹².

Segundo esta abordagem arqueológica verificou-se que as figuras femininas ou animais, em barro, eram elaboradas juntando partes separadas, como braços, pernas, cabeças e outras. A temperatura, de cozedura destes artefactos, oscilava entre os 500 e os 800°C. Mas mais importante as abundantes provas arqueológicas indicavam que o *choque térmico*, e não a quebra fortuita, originava a posterior fragmentação dos artefactos.

Esta reação explosiva ocorre quando o barro é sujeito a incrementos de temperatura repentinos, durante a cozedura, quando as peças não estão devidamente secas. Bolhas de água presas no interior da peça expandem, por aumento da temperatura, provocando explosões bastante audíveis e lançando fragmentos pelo ar em todas as direções. Mais que serem provas de fraco domínio do material foi concluído que as comunidades de povos caçadores colectores, desta forma, exploravam e manipulavam cuidadosamente as características inerentes da *lama que se torna pedra*, com o choque termal usado deliberadamente para efeitos visuais e sonoros, eventualmente associados ou explorados por feiticeiros e xamãs como algo transcendente.

Assim esta produção, para espetacular e mágica destruição, era claramente de maior significado para a comunidade que a criação de objetos duráveis em barro. Por contraste muitas mais figuras em marfim ou pedra chegaram até aos dias de hoje.

¹¹ Pamela B., Vandiver, Olga, Soffer, Bohuslav Klima, Jiri Svoboda (1989). The Origins of Ceramic Technology at Dolni Věstonice, Czechoslovakia. Consultado em 8 de Janeiro de 2018. Disponível em <http://science.sciencemag.org/content/246/4933/1002>

¹² Budja, Mihael (2007). *Op. Cit.*, p. 44.

1.1.4 – A primeira olaria

Por outro lado, Budja refere¹³ que atualmente os vestígios, de olaria utilitária mais antigos encontrados, ocorreram em contextos de caçadores recolectores na Eurásia oriental, onde estavam associados a comunidades sedentárias ou semissedentárias. Estes vestígios de recipientes cerâmicos foram datados, na China, nos sítios arqueológicos de Miaoyan e Yuchanyan de entre 15220 e 16150 BP respetivamente. No extremo oriente Russo também foi encontrada olaria muito primitiva, em contextos de sociedades caçadoras recolectoras nos sítios arqueológicos de Gromatukha e Gasya datados entre 13240 e 12960 BP.

Yaroslav V. Kuzmin, citado por Budja, por outro lado refere que o surgimento da olaria foi quase simultâneo no sul da China (13700-13300 BP), no Japão (1350 BP) e no Extremo oriente Russo (13300 BP).

1.1.5 – No início estava o figurado

Considerando a enorme diferença entre as datas conhecidas para as primeiras peças de figurado ou de olaria, tudo aponta para o facto de que não foi originalmente a olaria e o fabrico de peças utilitárias o que deu origem à arte do figurado, mas sim o contrário. Mais que isso terá sido o figurado em barro, eventualmente como uma das primeiras manifestações artísticas/ritualísticas do ser humano, o que deu origem à fundamental tecnologia da cerâmica e posteriormente da olaria, imprescindível para o desenvolvimento da agricultura, do sedentarismo e a passagem de um modo de vida de caçadores recolectores para o conseqüente surgimento e estabelecimento das primeiras civilizações.

¹³ Idem, *ibidem*, p. 42.

1.2 - O figurado em Portugal

Segundo Teresa Perdigão¹⁴ as representações em barro, conhecidas hoje, vindas até de culturas diferentes da ocidental, têm características comuns:

mantém elementos constantes e semelhantes entre si, que leva a falar de uma universalidade desta arte popular e espontânea que sempre se manifestou fora de qualquer escola ou corrente artística. Não se sabe qual a origem de objetos que durante muito tempo se supôs serem os primeiros de uma série geracional e que a crença popular frequentemente associa a lendas. Ilustram bem estes casos, o galo de Barcelos e a loiça fálica das Caldas da Rainha, representada a partir do século XIX, em pequenos bonecos de cerca de sete a oito centímetros de altura.¹⁵

Existem poucas referências a estas pequenas criações em barro quer pela sua fragilidade e efemeridade, que lhe são características, mas também porque não eram permitidas. As imagens de devoção só passaram a ser autorizadas em alguns movimentos religiosos de influências judaico-cristãs a partir do século XII.

Em Portugal as referências a esta arte popular são completamente desconhecidas até ao século XVIII. Foi nessa altura que começaram a ser divulgados os presépios e o barro considerado como um médium artístico. O que não significa que os bonecos de barro, não existissem até essa altura. Eles sempre existiram no imaginário popular e na atividade artesanal, tanto em figuras profanas como religiosas. Teresa Perdigão refere Oliveira Marques para o justificar:

os peregrinos gostavam de levar consigo a imagem do santo da sua devoção, quando se deslocavam em peregrinação aos santuários. O contacto direto com o santo dá ao crente uma maior proximidade e uma relação familiar que o tranquiliza e lhe traz maior segurança¹⁶.

Teresa Perdigão assinala que também a Arqueologia em Portugal, tem trazido ao conhecimento novos vestígios que mostram a existência destas pequenas imagens religiosas, de cunho popular, pelo menos na idade média.

¹⁴ PERDIGÃO, Teresa: CALVET, Nuno (2003). Tesouros do artesanato português – Olaria e Cerâmica. Verbo, p. 108.

¹⁵ PERDIGÃO, Teresa: CALVET, Nuno (2003). *Op. Cit.*, p. 108.

¹⁶ Marques, Oliveira (1964). A Sociedade Medieval Portuguesa, Sá da Costa Editora.

A elaboração da representação do presépio por Francisco de Assis, no século XIII e, posteriormente no século XVIII por Carlos III de Nápoles, proporcionaram, segundo Teresa Perdigão, uma maior visibilidade à arte dos barristas e dos bonecreiros que passou a ornamentar igrejas, lugares públicos e, depois, as próprias casas particulares.

1.2.1 - O Presépio Português

Segundo o historiador eborense Joaquim Palminha da Silva, no semanário *A Defesa* reeditado pela Agência Ecclesia¹⁷ a 21 Dezembro de 2017, “A história da manufactura do Presépio em Portugal foi iniciada por dois italianos a que há a juntar algumas influências espanholas”.

Afirmando que ao longo do tempo, a tradição nacional se libertou das influências estrangeiras atingindo um estilo próprio, “marcado por um gosto pelo monumental, intensa expressividade das figuras, raro e alegre sentido da cor” Palminha da Silva afirma que se sabe que nos finais do século XV eram já muitos os barristas (que afirma serem “artesãos que trabalhavam o barro”) portugueses, porém, “segundo os costumes aristocráticos da época, ocupavam os últimos graus na escala das artes e ofícios, não se lhes atribuindo qualquer talento acima do comum”.

Palminha da Silva afirma que foi o rei D. João II (cognominado príncipe perfeito) que solicitou a Lorenzo de Médicis (Itália) a vinda para a sua Corte do escultor de mármore, arquiteto e modelador em terracota, Contucci Sansovino. Chegado a Portugal em 1491, Sansovino contratou os melhores barristas de várias povoações do País, aperfeiçoou o seu talento nato e ensinou-lhes os “mistérios” da arte. Consideram hoje os especialistas, afirmou Palminha da Silva, que desta forma, deverá ter nascido a primeira escola portuguesa de barristas e, com ela, a arte de moldar os Presépios que ainda perdura de Norte a Sul do território.

Silva afirma que foi ao regressarem às suas oficinas, que estes barristas populares do século XVI começaram a produzir, entre outras obras, figuras para os «Mistérios» en-

¹⁷ Agência Ecclesia (2017). O presépio Português. Consultado a 3 Fevereiro de 2018. Disponível em <http://www.agencia.ecclesia.pt/noticias/nacional/o-presepio-portugues/>

comendadas pelas igrejas paroquiais para exposição pública e, naturalmente, os seus próprios Presépios, “a que a influência do meio social e a região de origem iam emprestando uma identificação característica”.

No entanto, segundo o historiador, o grande e sustentado desenvolvimento do Presépio português deu-se sobretudo no século XVIII, com a estadia em Portugal, a partir de 1741, do italiano Alessandro Giusti, contratado por D. João V, para embelezar o Palácio Convento de Mafra. Giusti recorria aos serviços e saber dos oleiros, de várias regiões do país, na elaboração de modelos (de barro) de estatuária em pedra e bronze. Entretanto a elaboração de presépios, que nessa altura estava bastante difundida em Itália e França, chegou também por esta via a Portugal. Nasceu uma autêntica escola de barristas em Mafra, tendo por mestre o italiano que usa, “o barro resistente e grão fino de Estremoz, matéria-prima de primeira qualidade”.

Por sua vez Giusti terá sido mestre de Joaquim Machado de Castro, artista português continuador de extraordinária capacidade criativa, cujo exemplo de um dos seus melhores trabalhos é o Presépio da Sé Catedral de Lisboa produzido em 1766.



Fig. 2

Uma nova abordagem à barrística portuguesa.

A influência do projeto *Aldeia da Terra* na conceção de uma nova linguagem artística.

Presépio da Basílica da Estrela: é considerado o maior presépio português, originariamente com cerca de 500 peças.

As figuras em terracota estão atribuídas a Machado de Castro



Fig. 3

Presépio da Basílica da Estrela - Detalhe¹⁸

Nesta obra plástica Machado de Castro é um exemplo de um “barrista” ou modelador de figurado. Noutras, como por exemplo a estátua equestre do Rei D. José I de Portugal datada de 1775 o artista é também ‘escultor de arte de grandes dimensões’ nomeadamente em bronze.



Fig. 4

A estátua equestre do Rei D. José I de Portugal datada de 1775

¹⁸ idem

1.2.2 – O surgir da *arte* em barro.

A questão do médium, nomeadamente do barro até então considerado como material mais pobre para elaboração de *obras de arte*, por contraste com a pedra e o bronze, começava assim a ser posta em causa por influências italianas.

As obras artísticas de Machado de Castro, e de outros artistas, mesmo em terracota, eram igualmente grandiosas e cobiçadas. Das mais espetaculares, como os presépios da Sé ou da Estrela, às menos sumptuosas, de alguns conventos ou casas senhoriais.

O barro, assim, passa a médium aceite e procurado na sua forma artística. A Arte e não apenas a votiva, que outra '*utilidade*' não tem que objeto de contemplação e imaterialidade que *eleva a alma*, é evidentemente, também símbolo implícito de cultura, poder e estatuto social.

Palminha da Silva afirma que foi a partir desta altura que o Presépio português ganhou fama, se popularizou e, de região para região, tomou a forma dos usos e costumes de cada uma das Províncias, pela mão de barristas das oficinas ainda famosas na 1ª metade do século XX, em Évora, Estremoz, Barcelos, Mafra e outras.

Se o presépio foi o precursor outras manifestações artísticas e temas surgiram.

Muitos oleiros passaram também a "bonecreiros" e o figurado, onde os temas do sagrado ou da ruralidade prevaleciam, começou a ser procurado e cobiçado como obra de arte também por classes sociais mais baixas.

Segundo Hugo Guerreiro¹⁹

As origens do Figurado de Estremoz remontam ao Séc. XVII/XVIII, conforme documentado em diversas fontes e coleções nacionais, em particular a do Museu Municipal de Estremoz, e encontram-se intimamente ligadas à produção de imaginária devocional, nomeadamente imagens de Nossa Senhora da Conceição e St. António, a que acresce, em finais do Séc.

¹⁹ Diretor do Museu Municipal de Estremoz e promotor da Candidatura do figurado de Estremoz a Património Cultural Imaterial da Humanidade.

XVIII, a produção de presépios em todos os casos destinados a consumo por parte das classes populares.²⁰

A origem artística da Barrística estremocense surge no imaginário religioso e também nalguns modelos conhecidos por figuras de carnaval. A influência brasileira e africana de algumas outras obras, resultantes de trocas culturais e das nossas descobertas portuguesas pelos sete cantos do mundo, também deixaram a sua marca.

Este testemunho foi passando de artistas para artesãos e essa assimilação foi adaptada à sua realidade no numeroso figurado do presépio. A “Matança do porco”, os “pastores comendo a açorda ou as migas”, as “pastoras de perus”, os “meninos de oratório”, “primaveras”, “O amor é cego”, “reis negros”, “soldadesca francesa”, “o cirurgião”, invocando os barbeiros sangradores, saíram de facto da imaginação dos artesãos das oficinas de Estremoz, ora inspirados na tradição de festa ora pelo espírito de crítica à realidade histórica e social que se vivia. Toda a imaginária se apoiava nas festas de maior tradição religiosa popular: Senhora da Conceição, Senhor dos Passos, Santo António, S. João, Natal.

É, portanto, uma inspiração popular, mas também uma criatividade que se origina e ganha forma. Sempre com fins comerciais. O artesão, reproduzidor de formas, à imagem dos grandes mestres consagrados do barroco, converte-se também no artista que as imagina. Os bonecos votivos ou displicentemente elaborados como brinquedos de outrora pelos oleiros são agora uma manifestação artística, dos barristas bonecreiros, com o que isso tem de significado social para quem os produz e para quem os adquire. As formas criadas, que na sua ingenuidade de volumes *reproduzem* patuscamente as obras dos grandes mestres, são adquiridas já não apenas como figuras de adoração ou devoção, de certa forma utilitárias para um fim específico, mas como obras de arte para contemplação. A arte, com o barro como médium, irá assim tornar-se acessível a um maior número de estratos sociais representando justamente temas mais abrangentes e até profanos. Temas onde, na realidade, todas as classes sociais se poderiam rever. Já não é apenas a nobreza e o clero que se fazem representar para a posteridade

²⁰ Matriz do Património Cultural Imaterial. Consultado a 2 Fevereiro 2018, Disponível em: <http://www.matrizpci.dgpc.pt/MatrizPCI.Web/Inventario/InventarioConsultar.aspx?IdReg=404>:

ou ostentam arte. O homem comum alcança também assim, mesmo que *com pés de barro*, um certo grau de ostentação e *imortalidade*.

A barrística do figurado de Estremoz, que mantém as características populares tradicionais e cujas origens remontam a influências barrocas, ainda nos dias de hoje produz e foi classificada de Património Cultural imaterial da humanidade, em dezembro de 2017.



Fig. 5

Presépio de Estremoz

Imagem: Museu Municipal de Estremoz

1.2.3 – Estudo de caso

1.2.3.1 - Rosa Ramalho – O elo perdido.

Alexandre Alves Costa arquiteto e colecionador e o seu colega António Quadros (1933-1994), pintor e professor escola de Belas-Artes do Porto, descobriram a barrista Rosa Ramalho²¹ na segunda metade da década de 1950, quando se deslocaram a S. Martinho de Galegos, uma freguesia de Barcelos, em busca da “verdade da arte popular”²².



Fig.6

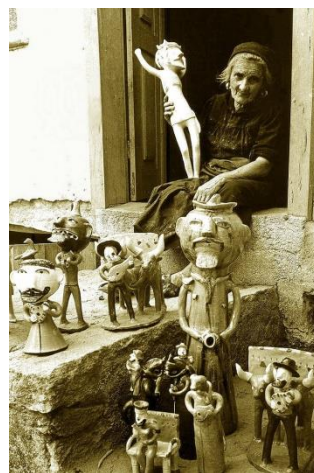


Fig.7

Rosa Ramalho

Rosa aprendeu a trabalhar o barro desde muito nova, mas interrompeu a atividade durante cerca de 50 anos para cuidar da família. Só após a morte do marido, e já com 68 anos de idade, retomou o trabalho com o barro e começou a criar as figuras que a tornaram famosa. As suas peças eram simultaneamente dramáticas e fantasistas, denotadoras de uma imaginação prodigiosa e distinguiram-na de outros barristas e oleiros. A sua produção, que não ultrapassava a feira semanal das quintas-feiras em Barcelos, era relativamente desconhecida.

²¹ Rosa Barbosa Lopes Ramalha nasceu a 14 de Agosto de 1888, na freguesia de São Martinho de Galegos (concelho de Barcelos). Era filha de um sapateiro e de uma tecedeira e casou-se aos 18 anos com um moleiro do qual teve sete filhos.

²² Andrade, Sergio. Rosa Ramalho a artesã de Barcelos. Público (2008, Agosto 14) reeditado por Secretariado Nacional da Pastoral da Cultura. Consultado a 4 Fevereiro 2018. Disponível em http://www.snpcultura.org/vol_rosa_ramalho.html

Ernesto Veiga de Oliveira disse de Rosa Ramalho:

“O paradoxo essencial e todos os equívocos da “arte popular” encontram-se de modo particularmente fecundo nesta mulher baixinha e veemente, que nunca leu um livro, mas personifica uma cultura e possuía o dom dos símbolos com que desde sempre o homem procurou exprimir-se”.²³

Segundo Teresa Perdigão é a partir desta altura que Rosa acarinhada por um público culto e com encomendas regulares, frequenta as feiras do Porto e Estoril:

“a exuberância e a diversidade, o fantástico e o fantasmagórico dos Cristos, dos diabos e das diabas, das mulheres, dos músicos, das cabras e dos sardões de Rosa Ramalho e a sua própria figura seduziram admiradores da arte popular. Foi, pois, através de Rosa Ramalho que a produção de Galegos chegou ao país inteiro – Ramalha passou a Ramalho, os bonecos passaram a ser designados por figurado e o anonimato passou a ter assinatura”.²⁴

Rosa Ramalho, uma mulher sem instrução, com uma cultura popular baseada nas tradições da oralidade, passada de avós, para pais e netos, representava assim, na opinião de estudiosos sobre arte popular, o elo perdido entre a barrística portuguesa pré e pós influências italianas do séc. XVIII. A imaginação prodigiosa de Rosa Ramalho, de cujas mãos brotavam inesgotáveis figuras fantásticas, como por exemplo o Diabo na Fig.8, era a manifestação trazida do fundo da história de como seria o figurado perdido, em território nacional, anterior à influência pelo presépio Italiano. Por outras palavras, Rosa Ramalho teria porventura nas mãos e na sua imaginação, grosso modo, a linha de continuidade da barrística popular, que nos chegava assim diretamente desde os tempos das figuras votivas do final do paleolítico. Desde os tempos em que a cerâmica fora inventada.

²³ PERDIGÃO, Teresa: CALVET, Nuno (2003). *Op. Cit.*, p. 112

²⁴ Idem, *ibidem*, p. 112

Uma nova abordagem à barrística portuguesa.

A influência do projeto *Aldeia da Terra* na conceção de uma nova linguagem artística.



Fig.8 Diabo – por Rosa Ramalho²⁵

²⁵ Imagem gentilmente cedida por Museu da Olaria de Barcelos

1.2.3.2 – Rafael Bordalo Pinheiro

Ao elaborar um trabalho sobre a barrística em Portugal e sobre o projeto *Aldeia da Terra* faria sentido uma referência a Rafael Bordalo Pinheiro, até pelos paralelos (com as devidas salvaguardas de dimensão e outras evidentemente) na sua carreira e na minha própria.

Rafael Bordalo Pinheiro foi caricaturista, ilustrador, ceramista, autor de banda desenhada, editor, decorador e figurinista e, também segundo a infopedia, “considerado o maior artista plástico português do século XIX”.

Raphael Bordallo Pinheiro (na grafia original) nasceu a 21 de março de 1846, em Lisboa, e faleceu a 23 de janeiro de 1905, na mesma cidade.



Fig.9

Rafael Bordalo Pinheiro

Oriundo de uma família de artistas, teve uma formação escolar que passou pelo Liceu das Merceiras, onde se matriculou em 1857, no mesmo ano em que nasceu o irmão, Columbano Bordalo Pinheiro, que se viria a revelar um notável pintor.

Experimentou representação no Teatro Garrett, inscreveu-se no Conservatório em 1860 e, no ano seguinte, matriculou-se em Desenho de Arquitetura Civil na Academia

de Belas Artes, onde também se inscreveu em Desenho Histórico. Perante um percurso escolar irregular e marcado pela pouca assiduidade, em 1863 foi trabalhar como escriturário na Câmara dos Pares. Em paralelo, desenvolveu o gosto pela arte, como se verificou no Salão da Sociedade Promotora de Belas Artes, onde expôs regularmente aguarelas com motivos populares a partir de 1868. Em 1869 realizou diversas capas de livros e cabeçalhos de jornais e preparou o álbum *O Calcanhar d'Achilles* [Aquiles], editado no ano seguinte. Durante a Exposição Internacional de Madrid, de 1871, apresentou os seus trabalhos e, nesse mesmo ano, participou no *Almanaque das Gargalhadas*.

Colaborou em inúmeros periódicos como por exemplo em 1872 o *Artes e Letras* e foi editado o álbum *Apontamentos de Raphael Bordallo Pinheiro sobre a Picaresca Viagem do Imperador do Brasil pela Europa*, que é a primeira banda desenhada portuguesa, que relata em 16 páginas a viagem do Imperador do Brasil D. Pedro II à Europa. Dado o grande sucesso deste álbum, foram feitas mais duas edições no mesmo ano e, deste modo, Bordalo foi um dos pioneiros da BD a nível mundial.

A sua colaboração como ilustrador com a imprensa estrangeira fez-se notar particularmente em 1873, com *El Mundo Cómic* e *Ilustración Española y Americana* (ambos de Madrid) e o *The Illustrated London News* (de Londres).

Ano também marcante na sua carreira foi o de 1875: criou o célebre Zé Povinho (Fig.10), que apareceu pela primeira vez nas páginas d'A *Lanterna Mágica*, periódico que se começou a publicar a 1 de maio, sob direção literária de Guerra Junqueiro e de Guilherme de Azevedo. Também em 1875, a convite do prestigiado jornal *O Mosquito*, partiu para o Brasil. Colaborou com esse periódico carioca entre 1875 e 1877 e, com o seu encerramento, fundou o *Psit!!!*, em 1877, que durou escassos meses, tendo criado de seguida *O Besouro*, publicado entre 1878 e 1879, o ano do seu regresso a Lisboa.



Fig.10

Zé Povinho – Ilustração de Bordalo²⁶

Zé Povinho, a criação de Bordalo, representava o Povo português:

*o Zé Povinho corresponde a uma imagem simbólica do povo, da massa anónima e submissa, plena de atualidade, que aparece nas mais variadas situações, desde os aumentos de impostos e das tarifas dos transportes, aos negócios mal explicados. De origem rural, sorriso afável, cabelo despenteado e usando chapéu braguês, o Zé vai manifestando o seu espanto umas vezes ou em outras mostra que percebe mais do que seria suposto.*²⁷

Com a colaboração de Ramalho Ortigão lançou o *Álbum das Glórias* em 1880 e, no ano seguinte, *O António Maria* estreou-se como revista teatral.

Em 1884 Bordalo começou a laborar a fábrica de Cerâmica das Caldas da Rainha que foi justamente fundada pelos dois irmãos, ficando Raphael Bordallo Pinheiro responsável pelos aspetos técnico-artísticos e seu irmão Feliciano Bordallo Pinheiro pelos aspetos organizativos. O imaginário Bordaliano era fecundo. Entre muitas destaque para as

²⁶ Infopedia. Zé Povinho. Consultado 7 Fevereiro 2018. Disponível em [https://www.infopedia.pt/\\$rafael-bordalo-pinheiro](https://www.infopedia.pt/$rafael-bordalo-pinheiro)

²⁷ Infopedia. Rafael Bordalo Pinheiro. Consultado em 15 Jan 2018. Disponível em [https://www.infopedia.pt/\\$rafael-bordalo-pinheiro](https://www.infopedia.pt/$rafael-bordalo-pinheiro)

peças fabricadas e modelos cerâmicos de criatividade ímpar, baseando-se nas tradições locais, nomeadamente na olaria caldense, adotando a fauna e a flora como inspiração decorativa. Destaque também para as pequenas figuras de carácter popular e caricatural, como o célebre Zé Povinho, a Ana das Caldas, o Arola ou as versões do John Bull (como penico e escarrador), personagem esta que surgiu como resposta ao Ultimato Britânico de 1890. Poder-se-ia também referir as peças de grandes dimensões, como a *Talha Manuelina* e a *Jarra Beethoven entre muitas outras*. Prova do seu empenho na fábrica, Bordalo viajou com o irmão Feliciano em 1888 visitando fábricas em França, Bélgica e Inglaterra, para conhecer técnicas de produção de cerâmica.

Em 1889 Bordalo decorou o Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Paris, onde as suas cerâmicas foram acolhidas com êxito, tendo sido agraciado com o grau de cavaleiro da Legião de Honra da República Francesa.

Os vinte e um anos de produção de Raphael Bordallo Pinheiro (1884-1905) ficaram imortalizados na história da cerâmica caldense. Para tal, contribuiu não só a exuberância e criatividade das suas faianças, mas também o alto nível técnico atingido, principalmente ao nível da modelação e dos vidrados.



Fig.11

Símbolo da Marca Registada Bordallo Pinheiro²⁸

Implacável com a classe política do país, ninguém foi poupado à pena cáustica caricaturista de Bordalo, como Hintze Ribeiro, José Luciano de Castro, Mouzinho de Albuquerque, o duque d'Ávila, o conde de Burnay, D. Luís, D. Carlos ou, em particular, António Maria Fontes Pereira de Melo. O seu trabalho em caricaturas também foi largamente explorado nas peças cerâmicas da fábrica.

²⁸ Imagem obtida em <https://pt.bordallopinheiro.com/>

Foi Manuel Gustavo Bordallo Pinheiro quem fez da sua vida uma verdadeira missão pela salvaguarda da memória de seu pai, Raphael Bordallo Pinheiro. Continuador da sua obra, permitiu que esta tradição cerâmica chegasse aos nossos dias.

Após a morte de Manuel Gustavo, em 1920, um grupo de cidadãos das Caldas da Rainha, juntamente com os operários da fábrica deram continuidade à empresa e, após a grave crise de 2008, esta foi adquirida pelo Grupo Visabeira que, atualmente lhe assegura a continuidade produtiva e histórica, e hoje “Bordallo Pinheiro” é uma marca registada (Fig.11) de renome em Portugal e no mundo. Tal como no tempo de Bordalo é hoje também uma atividade artesanal e artística com fins comerciais.

Algumas das peças de Bordalo continuam a ser produzidas, por via de moldes. Muitas outras são uma continuidade e interpretações do seu legado, por outros artistas numa expressão que hoje é chamada *Arte Bordalo*. Dois exemplos retirados aleatoriamente deste universo de figurado, tão rico como variado, são as figuras 12 e 13.



Fig.12 Janota de Chapéu alto



Fig.13 Pote alto Bailado de Rãs²⁹

²⁹Imagens obtidas em <https://pt.bordallopinheiro.com/>. Consultado em 2 Janeiro 2018.

1.2.6- A caricatura e a força do ego

Porque muito figurado, desde os primórdios do paleolítico, passando pelas figuras de presépio de Estremoz, a arte de Bordalo Pinheiro e até ao trabalho que desenvolvo do projeto ALDEIA DA TERRA pode ser considerado, em maior ou menor grau, *caricatura*, e porque de facto é dos trabalhos que mais realizo faria sentido uma pequena análise psicológica sobre este objeto também enquanto obra de arte.

Gombrich propõe³⁰ uma explicação psicológica da caricatura que, confessa, “pode parecer dececionante”.

Refere que em finais do séc. XVI se dá uma importante transformação no papel do artista que de “trabalhador manual” passa a um grupo social concreto. “De um imitador da natureza tornou-se um criador”.

Define assim também, a caricatura, como *obra de arte*. Pois trata-se de uma *interpretação*, pelo artista.

Gombrich afirma que se sabe, por experiências clínicas, que as imagens de fato desempenham um papel diferente, nas nossas mentes, por oposição, por exemplo às palavras. “As imagens são mais enraizadas, mais primitivas. O sonho recorre a elas, bem como a emoção”. A crença no signo mágico e o significado da pessoa são mais profundas na arte pictórica. Consequentemente a crítica social e política da caricatura atinge de forma muito mais acentuada a sua “vítima”. A imagem da caricatura como “agressão” sempre foi muito mais eficaz por isso mesmo. Por exemplo, os revolucionários queimam a imagem de um ditador, ou uma amante a imagem do amado. Quando a vítima se sente “ferida” é o melhor sinal de que o artista não considera sua caricatura como um jogo inocente de características de transformação.

Gombrich considera que a explicação psicológica e cronológica da caricatura compreende historicamente três etapas: *magia, difamação e caricaturização*. Na primeira, a da magia, pretendia-se “fazer mal” (fisicamente) à pessoa fazendo mal à sua represen-

³⁰ E. H. Gombrich, (with Ernst Kris), 1938. The Principles of Caricature, British Journal of Medical Psychology, Vol. 17, pp.319-42.

tação. Na segunda, da difamação, pretendia-se difamar a pessoa usando a sua representação, porventura alterada por semelhança com animais ou objectos. Na terceira, a da caricaturização, interpreta-se a *vítima* (e consequentemente cola-se à pessoa) uma imagem que é, sobretudo, interpretação e génio do artista. Em qualquer uma destas a caricatura é vista, pelo autor do texto, como uma “agressão” em maior ou menor intensidade. Gombrich refere ainda que a capacidade de entender a caricatura, de forma mais ou menos humorada, está relacionada com a definição de ego e sua força. Um “paciente” incapaz de o fazer “não tem força de ego”. Outro com essa capacidade “deu um passo de liberdade na sua atitude em relação à vida”.

1.3 - Os artesãos modernos portugueses

Carlos Barroco em *As idades do futuro*³¹, refere que no início dos anos 70 a definição de Artesanato “dizia respeito à produção de objectos em estruturas de núcleo familiar ou pequenas oficinas, mantendo viva a ligação meio rural-folclore”.

O 25 de Abril de 1974 trouxe, segundo este artista plástico, também ao nível do artesanato, alterações. O tradicional *Mercado da primavera*, certame organizado pelas autoridades do turismo do Estado Novo, que se realizava todos os anos em Belém perto do monumento aos descobrimentos e do Museu de Arte Popular, em Lisboa foi substituído pelo “mercado do povo” onde vários artistas plásticos iniciaram movimentações com intenção de abrir um novo espaço e novas expressões mais revitalizadas e consentâneas com a evolução que o país atravessava.

Portugal era um país de importações limitadas e escassez, de modo que esses artistas tomaram em mãos a criação e fabrico de “peças decorativas e utilitárias de qualidade”. Isso deu origem em 1976 à realização do 1º Salão de artesanato rural e urbano. Este realizou-se na Figueira da Foz e os seus organizadores foram justamente Carlos Barroco e Leão Lopes. As alterações políticas que se deram no país chamaram a atenção de outros artistas e artesãos estrangeiros que, na altura também se estabeleceram em Portugal contribuindo assim para reforçar projetos alternativos.

³¹ VALARINHO, António. (2000). *As Idades do futuro: formas e expressões de raiz contemporânea*. Lisboa: Instituto do Emprego e Formação Profissional. P. 8

Carlos Barroco afirmou que este movimento foi encontrando

espaços culturais que projetassem de forma mais ampla e credível todo um trabalho já com alguma produção. Assim colaboraram a Sociedade Nacional de Belas Artes, a Galeria Opinião em Lisboa, Galeria Audimagem, e outros espaços um pouco por todo o país, fazendo a ponte com públicos mais eruditos e com a comunicação social. O papel do mercado privado foi fundamental, algumas das lojas mais interessantes da época contagiaram o gosto pelo “Made in Portugal” e estimularam a nova geração de consumidores a optar por esta alternativa.³²

Com o desemprego aumentar, a crise da habitação a agudizar-se os jovens artesãos encontrou como solução alternativa sair dos centros urbanos espalhando-se um pouco por todo o país.

Nos anos 90 o Instituto de Emprego e Formação Profissional, com a difusão dos seus Centros de Emprego e de Formação Profissional um pouco por todo o país, foi apoiando o aparecimento de novos artesãos dando especial relevo à formação e publicação de catálogos de exposições temáticas, em Portugal e no estrangeiro.

Também as escolas de arte (Arco, Iade, Contacto Directo – Lisboa, Cooperativa Árvore – Porto) e os Centros de formação (Cearte – Coimbra, Cencal – Caldas da Rainha e Oficinas do Convento – Montemor-o-Novo) e os centros de escultura em pedra de Évora e Pêro Pinheiro e a Escola de Vidro da Marinha Grande, tiveram um papel primordial na formação de novos criadores, refere Barroco.

O surgimento de lojas de Museus e depois privadas que promoviam artefactos criativos de qualidade, e a atenção de publicações como a *Casa Cláudia*, *Cerâmica* e *Expresso* multiplicaram o interesse do público por estas formas artísticas e artesanais.

³² VALARINHO, António(2000). Op. Cit.. P. 9

1.3.1 - Novos artesãos Portugueses ou operadores estéticos?

Augusto Santos Silva em “Novos artesãos portugueses: quem são e o que fazem?” afirma que este grupo:

Distingue-se claramente dos artesãos tradicionais por ser, em regra, um grupo de jovens –adultos, escolarizados, oriundos das classes médias e altas, nascidos e/ou residentes em áreas urbanas, com formação escolar ou profissional artística e que quando não são artesãos a tempo inteiro, desempenham profissões intelectuais e científicas; em consequência, embora partilhem características centrais associadas pequena produção mercantil, os seus padrões técnico-formais e os objectos produzidos diferenciam-se, mesmo quando procuram recriar técnicas e motivos tradicionais.

Do outro lado, distinguem-se também com clareza ao nível da caracterização socioeconómica, dos artistas: por trajetos de escolarização interrompidos, por terem ficado por patamares relativamente baixos no “cursus” da formação artística institucional ou por terem habilitações superiores mas de humanísticas ou científicas; por praticarem artes secundárias, na complexa mas duradoura hierarquização institucional das artes plásticas, trabalhando com materiais e segundo técnicas tidas por “pobres” (como comenta uma inquirida que trabalha em cestaria); por dependerem bastante da forma da pequena produção mercantil – trabalho oficial, isolado, mão-de-obra intensivo, para um mercado de pequena dimensão, local, cumprindo funções acessórias no contexto da organização industrial da produção, dirigidas a consumos predominantemente utilitário-decorativos – de um modo que os artistas, partilhando em teoria alguns destes atributos mas enquadrando-se num mercado próprio, não apresentam.

Tendencialmente vários artesãos que assim se veem qualificados, pelo mercado e o campo artístico, interpretam o seu vínculo ao artesanato como um handicap negativo e afastam-se progressivamente deste grupo: insistem no seu estatuto de artistas ou operadores estéticos. Outros, contudo, procuram fazer valer uma propriedade acrescida que lhes é própria: a combinação, no mesmo indivíduo, das tarefas de criação de formas e produção de objectos. E eis o que lhes pode trazer uma vantagem adicional: os artesãos “criativos”, ou de “arte”, como se diz em França, reatualizam uma questão central na evolução da arte contemporânea, a questão da forma que a divisão entre trabalho manual e intelectual nela assume e dos modos de superá-la.

Indirectamente – segunda maneira de capitalização a que nos referíamos – esta postura pode ser prolongada para o universo dos objectos menos ou não classificados, institucio-

nalmente, como artísticos: objectos lúdicos e de consumo corrente. O artesão que fabrica predominantemente brinquedos, vestuário ou mobiliário, objectos de uso funcional doméstico, etc., pode impor-se também pela afirmação da conjugação entre produção e criação, num duplo sentido: não só é ele que cria o que produz, e por aí há uma dimensão artística inerente ao seu trabalho, como procura produzir objectos de uso quotidiano dirigidos a um grupo de consumidores profissionais e retalhistas. Esta é uma outra linha de clivagem. Não se trata em rigor de clivagem entre artesãos a tempo inteiro e artesãos a tempo parcial, mas sim entre os que mais decididamente apostam na profissionalização. Os que recusam a redução da sua atividade à situação de transitoriedade – entre o desemprego e um futuro emprego estável, entre a produção material e a criação artística, entre a organização oficial e a industrial – e a da complementaridade de rendimentos – são, obviamente os que insistem na necessidade da informação de públicos mas também dos produtores, dos apoios técnicos, da primazia da qualidade e da agressividade comercial, e os que mais recusam a dependência face a organismos e serviços exteriores.

A heterogeneidade do universo dos novos artesãos, aliada à imprecisão das suas fronteiras, dificulta a superação de alguns obstáculos (...) ³³

Santos Silva traça assim o retrato possível e abrangente de um grupo *heterogéneo* onde reconhece *fronteiras imprecisas*. Um grupo, na prática, de *produtores* de bens utilitário/decorativos que se estendem da escultura aos bens alimentares, utilizando materiais e técnicas que na *complexa, mas duradoura hierarquização institucional das artes plásticas* são considerados *pobres*.

Considerando apenas o caso concreto da barrística e por paralelo a comparação entre as faustuosas produções dos grandes mestres do Barroco e os modestos presépios populares dos oleiros da província, Santos Silva nesta não explícita comparação artesão/artista estabelece porventura a maior separação que, na minha opinião e na *fronteira imprecisa*, acaba por fazer a distinção entre os dois mundos, o da *arte* e o do *artesanato* contemporâneos, tal como começou a acontecer no séc. XVIII com o surgir da produção de figurado: o Mercado.

³³ Silva, Augusto Santos. 1989. Novos artesãos portugueses: quem são e o que fazem? Relatório/ 13 – Porto e reeditado em As Idades do Futuro, IEPF 2000, pp.16-18

1.3.2 - A definição de artesanato e artesanão.

No final dos anos 90 a Comissão Nacional para a promoção dos Ofícios e das Microempresas Artesanais fez aprovar o “Estatuto do artesanão e da unidade produtiva artesanal” pela resolução do conselho de Ministros nº 136/97 de 14 de agosto.

Neste define-se:

Artesão: *é o trabalhador que exerce uma atividade artesanal, por conta própria ou por conta de outrem, inserido em unidade produtiva artesanal reconhecida, ao qual se exige: domínio dos saberes e técnicas inerentes à atividade em causa; apurado sentido estético e perícia manual.*

A **atividade artesanal** *é uma atividade económica, de reconhecido valor cultural e social, que assenta na produção, restauro ou reparação de bens de valor artístico ou utilitário, de raiz tradicional ou contemporânea, e na prestação de serviços de igual natureza, bem como na produção e preparação de bens alimentares, no equilíbrio entre a fidelidade aos processos tradicionais e a abertura à inovação.*³⁴

Da mesma forma por **Produção artesanal** compreende-se neste documento:

*a que tem intervenção pessoal como fator predominante, nas fases do processo produtivo em que se influencie ou determine a qualidade e a natureza artesanal do produto ou serviço final; produto final de fabrico individualizado e genuíno.*³⁵

Estas definições estão, portanto, muito centradas na *produção*. São suficientemente abrangentes para englobarem tudo o que é produzido sobretudo *manualmente*, de artigos artísticos a bens alimentares de carácter tradicional e na prática definem não objectos, mas *a forma de fazer objectos*. São um enquadramento para um espectro de atividades díspares cujo cunho comum é a direta intervenção, com maior ou menor grau, também de saberes e práticas tradicionais.

³⁴ Disponível em: http://dueceira.pt/artesanatorede/files/estatuto_do_artesao.pdf

³⁵ Idem

1.4 - Reflexão artesanato/artista e a fronteira artesanato/arte.

A *Arte* é um conceito por inerência muito abrangente. As suas definições multiplicam-se. Não é intenção deste trabalho destacar uma perspetiva em relação a outras, mas certamente é fundamental, para alicerçar este estudo, um conceito sólido e prático, o menos ambíguo possível. Assim socorremo-nos da Encyclopaedia Britannica onde temos para definição de *Arte*:

A arte, também designada (para distingui-la de outras formas de arte) a Arte visual, pode ser um objeto visual ou experiência, conscientemente criada através de expressão, habilidade ou imaginação. O termo arte abrange diversos meios de comunicação, tais como pintura, escultura, gravura, desenho, artes decorativas, fotografia e instalação.

As várias artes visuais existem dentro de um continuum, que varia de propósitos puramente estéticos, numa extremidade, a fins puramente utilitários na outra. Essa polaridade de propósitos reflete-se nos termos comumente usados de artista e artesão, este último entendido como aquele que dá uma atenção considerável à vertente utilitária. Isso não deve, de modo algum, no entanto, ser tomado como um esquema rígido. Mesmo dentro de uma das formas de arte, os motivos podem variar amplamente; assim, um oleiro ou um tecelão pode criar um trabalho altamente funcional que é ao mesmo tempo bonito - uma tigela de salada, por exemplo, ou um cobertor - ou pode criar obras que não têm nenhum propósito além de serem admiradas. Em culturas como as da África e Oceânia, uma definição de arte que engloba esse continuum existe há séculos. No Ocidente, no entanto, a partir de meados do século XVIII, o desenvolvimento de academias para pintura e escultura estabeleceu a sensação de que esses media de comunicação eram "arte" e, portanto, separados de media de comunicação mais utilitários. Esta separação das formas de arte continuou entre as instituições de arte até o final do século XX, quando tais distinções rígidas começaram a ser questionadas.

Particularmente no século XX, surgiu um outro tipo de debate sobre a definição de arte. Um momento seminal nesta discussão ocorreu em 1917, quando o artista Dada Marcel Duchamp submeteu um urinol de porcelana intitulado *Fountain* para uma exposição pública na cidade de Nova York. Através deste ato, Duchamp apresentou uma nova definição do que constitui uma obra de arte: ele definiu que é suficiente para um artista considerar algo como "arte" e colocar esse objeto num local que assim o aceite publicamente. Implícito nesse gesto estava um desafio às instituições de arte estabelecidas - como museus, grupos expositivos e galerias - que têm o poder de determinar o que é e não é considerado arte. Essa experimentação intelectual continuou ao longo do século XX em movimentos como o da arte concetual e minimalismo. Na passagem para o século XXI, uma variedade

de novos meios de comunicação (por exemplo a vídeo arte) desafiou ainda mais as definições tradicionais de arte.³⁶

Portanto retemos sobretudo que a Arte é um *continuum*, com propósitos que podem ser puramente estéticos num extremo e fins absolutamente utilitários no outro, mas que este não deve ser tomado como um esquema rígido. O artista e o artesão coexistem nesse *continuum*, valorizando, respetivamente em maior ou menor grau cada um desses extremos.

1.4.1 - O artista como criador.

Na arte clássica e até ao Renascimento os mestres pintores ou escultores nada mais eram considerados que artesãos, que se diferenciavam pela sua habilidade de representar o belo ou o seu expoente maior: a natureza.

Foi a partir de finais do século XVI que o papel do artista mudou completamente, bem como a sua posição na sociedade. Deixou de ser um mero trabalhador manual e passou a ser um criador. Ele passou a partilhar o direito supremo do poeta de formar uma realidade própria. A imaginação e não a habilidade técnica, a visão e a invenção, a inspiração e o génio fizeram do artista, não apenas o que domina as complexidades do artesanato, mas o que cria algo de novo. O que interpreta. Passou de um imitador a um criador, de um discípulo da natureza, a seu mestre. A obra de arte tornou-se uma visão nascida na sua mente. A obra de arte é - pela primeira vez - considerada como uma projeção de uma imagem interna. Aqui está o início do desenvolvimento do que é um artista, que culmina nas tentativas do expressionismo e surrealismo para tornar a arte um espelho consciente ou inconsciente do seu autor.

A partir desta altura, além do artesão que reproduz o objeto, surgiu o artista que o interpreta. A obra de arte deixa de ser apenas a representação fiel e rigorosa do belo natural para acrescentar traços subjetivos: o carácter do retratado, a impressão da paisagem, por exemplo... Leonardo da Vinci, Rembrandt, Van Gogh são, disso, distintos exemplos, que depois se multiplicam.

³⁶ Encyclopedia Britannica. Art definition. Consultado em 11 Janeiro de 2018. Disponível em <https://www.britannica.com/art/visual-arts>

Não deixaram de existir artesãos. Mas enquanto estes produziam com habilidade, os artistas introduziam elementos novos e subjetividade.

1.4.2 – A Arte como estratificador social

Portanto segundo esta definição temos artista como o *que concebe* o que se pode entender de objectos conceptuais a utilitários. Mas a questão também é cultural. Em determinadas sociedades aceita-se definir artista de uma forma, noutras de forma diferente. Na sociedade ocidental o Academismo, mais vincadamente a partir do século XVIII, enfatizou e valorizou “o artista” por oposição ao “artesão” e a “arte”, nas suas diversas formas, valores, complexidades ou subjetividades, como um bem de consumo que, não explicitamente, estratificava não só os seus criadores, mas também socialmente os seus consumidores. O exemplo dos oleiros de Estremoz, que passam a “baristas” de figurado, *criadores*, portanto *à semelhança* dos mestres do Barroco, ou os artesãos urbanos dos anos 80 que ambicionam ser “operadores estéticos” assim como a existência de consumidores para essas formas de arte, mostram como essa *elevação social* é ambicionada, quer do lado da oferta quer do lado da procura nesse mercado.

A arte, a sua produção para diversos mercados e a sua posse torna-se assim também, mais que criação de objectos estéticos para contemplação de elites apenas, símbolo de elevação social ou intenção desta.

Creio que será justamente neste *continuum* de objectos e conceitos, que também poderemos compreender o lugar do *artesão artista* e da sua criação o *artesanato* e a *arte*. O mercado com a sua inerente estratificação social acaba por ser de facto o que começa a definir um esboço de fronteira no *continuum*. Na realidade esta não existe explicitamente senão dessa forma. Da arte popular, tradicional ou contemporânea, à arte conceptual mais complexa e indecifrável as barreiras, a existirem, na realidade já não são académicas, antes intencionalmente originadas pelos operadores que se mo-

vimentam em cada um desses territórios artísticos. O *artesão artista* procura a legitimação como operador estético tal como os curadores, críticos, artistas plásticos procu-

ram a legitimação de cada um dos seus universos próprios que afirmam sempre originais em relação aos restantes. A expressão “promover um artista” compreende justamente o trabalho dessa intencional e calculada legitimação, pelos seus pares. Desta forma o que é ou não é *Arte* e o *tipo de arte* ou seus *legítimos agentes* acaba por ser uma gestão de interesses e/ou expectativas, mais que uma definição concreta. Os artistas ambicionam ser artistas consagrados. Os críticos, galeristas curadores ou demais agentes têm a expectativa de legitimar com maior intensidade as suas escolhas e opiniões. Os artesãos pretendem reconhecimento como agentes estéticos. Os consumidores de um universo ou outro pretendem o reconhecimento social das suas opções, posses e sensibilidades. Esta visão que poderá considerar-se com algum cinismo traduz de facto o que observamos. A *Arte*, sobretudo aparentemente desde que o seu consumo alastrou a várias classes sociais, é bastante mais que o *objeto de contemplação*. É também tradução de um complexo universo social.

1.4.3 A Arte para a geração Millennial.

E se esta diferença, entre o que é *Arte* e *Artesanato ou a sua fronteira* pode ser mais ou menos vincada culturalmente, de acordo com as ambições ou instrumentalização dos seus intervenientes, ela aparentemente terá tendência para se manter. Pois talvez não seja uma questão de *objectos*. Será talvez uma questão de expectativas.

Brian Boucher, refere que

embora as expectativas da geração Millennial em relação à arte, enquanto investimento, possam ser demasiado elevadas, esta é, no entanto, crescentemente também a geração que menos acredita no valor intrínseco do objeto de Arte.³⁷

apontando um estudo do 2016 US Trust report “Insights on Wealth and Worth” como prova.

³⁷ Boucher, Brian (2013). Study Says Millennial Collectors Have Faulty Grasp of Art’s Value. Artnet news. Consultado em 11 Janeiro de 2018. Disponível em <https://news.artnet.com/market/millennial-art-collection-study-us-trust-502013>

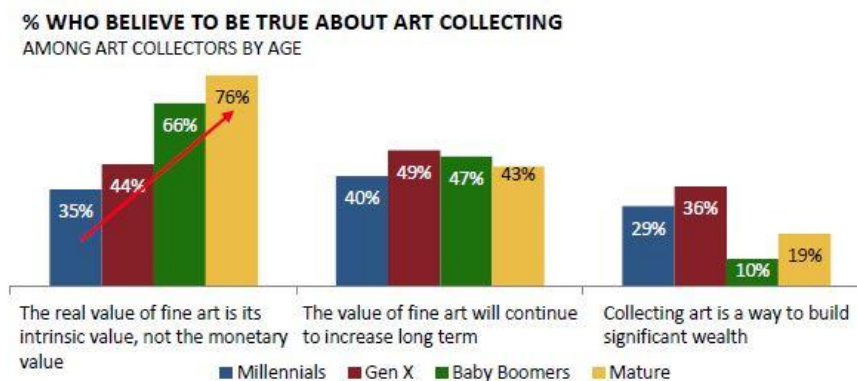


Fig. 14

E se este pode parecer um contrassenso, por parte de um crescente de gerações cada vez mais informadas e sensibilizadas que relativizam o *sucesso pessoal* ou empresarial em função de “*significado* ou propósito, ética, missão sólida, humanidade, aprendizagem constante e do reconhecimento do mérito”³⁸ também pode representar apenas uma consciencialização individualista de que o mundo é como é e mais vale retirar deste algum benefício.

³⁸ Expresso, 29.01.2016 - <http://expressoemprego.pt/noticias/millennials--o-que-eles-querem-das-empresas/3982>

Capítulo 2

Aldeia da Terra – *caso de estudo*

2.1 – Início de uma atividade artesanal/artística.

Iniciei o meu trabalho na cerâmica figurativa por casualidade.

Em 1998 era trabalhador estudante, frequentava a licenciatura de Engenharia de processos e energia, na Universidade de Évora, ao mesmo tempo trabalhava como empresário em nome individual para a EDP³⁹ como agente de leituras e fiscalizações.

O curso não me atraía particularmente e o rendimento da profissão era relativamente escasso. A partir de uma brincadeira com o meu sobrinho Afonso, em plasticinas, e inspirado por uma reportagem sobre artesãos contemporâneos na TV, resolvi tentar elaborar objectos em barro que se pudessem eventualmente vender. A ideia era tentar produzir pequenas loiças, como cinzeiros ou pratos e depois participar em feiras de artesanato, onde a inscrição é relativamente barata, para os comercializar, uma vez que não possuía estabelecimento próprio.



Fig.15

Mestre Orlando Guimarães



Fig. 16

Mestre Gaspar Velho (Mestre Velhinho)

Nas olarias artesanais de S. Pedro do Corval tentei adquirir barro para o efeito e logo me deparei com a relutância da classe, onde não só os “segredos” da arte eram ciosa-

³⁹ Electricidade de Portugal

mente guardados como a própria venda da matéria-prima era recusada a estranhos. Em quase todas me deparei com esse problema e desconfiança. Conheci, no entanto, na Olaria Guimarães/Velho, os mestres Gaspar Velho (Mestre Velhinho) e Orlando Guimarães, sócios artesãos dedicados à sua arte, que me dispensaram dois ou três troços para eu começar a minha experiência. A partir daí e com a generosa partilha e orientação do Mestre Velhinho e a cética trocista de Mestre Orlando, iniciei informalmente a atividade.

2.2 – Primeiras peças: a expressão do corpo, a linguagem latente.

Levei o barro para casa e logo comecei a tentar fazer os tais cinzeiros e pratos que tinha visto na reportagem da TV. Tudo saia torto e sem um mínimo de apelo estético. Dificilmente vendável. Na frustração de mais um plano de vida irrealizável comecei a fazer outras coisas: figuras. Como caras e expressões eram difíceis tentei apenas corpos. Em movimento, ou pose. O resultado enchia-me de satisfação. Parecia-me evidente que ninguém compraria tal coisa, no entanto sentia-me feliz. Leve como há muitos anos não acontecia. Mal podia esperar terminar o dia de trabalho para me fechar em casa a modelar.



Fig. 17



Fig. 18

A procura de um corpo – Terracota aprox. 20x10cm, 1998-1999

Coleção particular Prof^a Dr.^a Ana Maria Silva

Voltava com frequência a S. Pedro do Corval onde o Mestre Velhinho, no seu entusiasmo simpático, me ensinava os detalhes do manuseio do barro, os tempos das secagens e cozeduras, os segredos da arte. Orlando, de ambos, era o que menos continha os trejeitos perante os “bonecos marrecos que não se pareciam com coisa nenhuma”. Eram eles que me coziavam as peças no meio das suas loiças que produziam para retalhistas nas lojas do Algarve e resto do país.

A notícia e o interesse nas minhas produções espalhou-se entre os amigos mais próximos e família, a quem ofereci algumas coisas. Uma amiga⁴⁰, encomendou-me a primeira peça que vendi: um rosto antropomórfico de pássaro para uma colega na Universidade que colecionava corujas.

A partir desse momento percebi que certos objectos eram mais apetecidos que outros. Se os “corpos sem rosto” eram uma arte mais *abstrata* que nem a todos agradava,

⁴⁰ Verónica Nabiço

outros temas como “Alentejanos”, “Vikings” e “Animais” agradavam a mais pessoas. Eram objetos mais perceptíveis.

Poderia dizer que havia uma diferença entre a expressão e temática que “nascia” natural em mim e o que me pediam para fazer. Talvez se pudesse traçar aqui, no meu inócense início de carreira autodidata, dois diferentes possíveis percursos ou uma encruzilhada no caminho: expressão ou comercial? Arte do sentir ou arte vendável?

Foi nessa altura que soube que a Universidade de Évora já tinha curso de Artes Plásticas. Era o início da Escola de Artes no polo dos Leões. A curiosidade levou-me lá onde conheci a professora Maria José Brito que lecionava escultura em barro. Esta docente permitiu que eu, entusiasmado, frequentasse as aulas mesmo sendo estudante de engenharia. Cheguei a participar em exposições coletivas dos alunos do primeiro ano do primeiro curso de Artes Plásticas. Pedi transferência para este curso no ano seguinte.

Uma amiga⁴¹ artista plástica em Évora, desafiou-me para uma exposição conjunta. A sua pintura e as minhas esculturas. Cético e inseguro de início fui-me convencendo que poderia ser interessante. A curiosidade dos habitantes do Bairro, que todos os dias espreitavam pela janela da nossa sala – transformada em meu atelier – afastou-me renitências e, ainda em dezembro de 1998, acabei por fazer um pedido de espaço expositivo na divisão de cultura da Câmara Municipal de Évora. Foi-nos reservado o posto de turismo da praça de Giraldo em Évora para o mês de maio de 1999. Fizemos um pequeno catálogo. A inauguração esteve repleta de amigos de ambos e curiosos (fui também buscar os Mestres Velhinho e Orlando a S. Pedro do Corval, a Maria José Brito também compareceu) e foi um sucesso. Vendemos tudo.

2.3 - Presépios e santos, a escolha de um caminho

Uma visitante desta exposição⁴², proprietária de uma loja de artesanato, sugeriu-me fazer uma exposição de Presépios e Stº Antónios e nesse entusiasmo a ideia de que poderia realmente obter um rendimento a partir desta atividade consolidou-se. O pos-

⁴¹ Marta Rego

⁴² Antónia Casas Novas Figueiredo

to de turismo na Praça do Giraldo estava já com calendarização completa e apenas tinha vagas no ano seguinte. Alguém me sugeriu a sala de exposições da Pousada dos Loios, virada ao Templo Romano. Era um excelente local de passagem também para o turismo. Falei com a vice-gerente⁴³ que me acedeu agendar para outubro de 1999 o espaço. Foi a minha primeira exposição individual e já com objetivos claramente comerciais. O título foi *A Paixão de Cristo*, um trabalho realizado e inspirado na obra *O Messias* de Handel, e para cuja investigação tive a ajuda do, na altura, vice-reitor⁴⁴ do Seminário de Évora. Parte dessa pesquisa também realizei nos arquivos da diocese de S. Brás, em Évora. O tema coincidente com o Dia de Todos os Santos foi uma interpretação minha daquele que mais tarde percebi ser o tema mais retratado no figurado barrístico em Portugal: o religioso. Nesta exposição surgiram as figuras das *Carpideiras*, uma das minhas imagens mais conhecidas, bem como *Presépios*, *St. Antónios*, *Cristos* e outros. A coleção *Martírios*, uma representação da morte de Cristo e seus discípulos, adquirida por um dos maiores colecionadores atuais do meu trabalho⁴⁵, foi das mais comentadas pelas peças: *Cristo nu* e *S. Pedro invertido na cruz*.

⁴³ Maria Gabriel Oliveira

⁴⁴ Padre Carlos da Silva

⁴⁵ Fernando Teixeira da Silva

Uma nova abordagem à barrística portuguesa.

A influência do projeto *Aldeia da Terra* na conceção de uma nova linguagem artística.



Fig. 18.1

Cristo Nu – Terracota e pau de oliveira. Primeiro prémio Artesanato Contemporâneo FIA 2000⁴⁶

Esta exposição permitiu-me, também a aquisição do meu primeiro forno cerâmico e sedimentar a esperança de criar uma profissão que me permitiria o sustento a fazer algo que realmente gostava.

⁴⁶ FIA – Feira Internacional de Artesanato de Lisboa

Uma nova abordagem à barrística portuguesa.

A influência do projeto *Aldeia da Terra* na conceção de uma nova linguagem artística.



Fig. 18.1.1

*A Alma branca dos anjos*⁴⁷ - Instalação

Para FIA⁴⁸ 2003

⁴⁷ Metáfora à profissão de Oleiro: Os anjos (oleiros) elaboram gradualmente a obra que, terminada, está rodeada pelos anjos caídos (desaparecimento da profissão). Peça (jarros) elaborada em conjunto com os Mestres Orlando e Velhinho para tema da FIA 2003: Barro – ouro da terra sonho das mãos, onde foi distinguida com Menção Honrosa.

⁴⁸ FIA – Feira Internacional de Artesanato de Lisboa. Ocorre anualmente no Parque das Nações. Organizada pela Feira Internacional de Lisboa e pelo Instituto Emprego e Formação Profissional (IEFP) Divisão de Comunicação.

Uma nova abordagem à barrística portuguesa.
A influência do projeto *Aldeia da Terra* na conceção de uma nova linguagem artística.



Fig. 18.1.2

A Alma branca dos anjos - Detalhe

2.3.1 - Primeiras caricaturas solicitadas.

A partir daqui sucederam-se as exposições e participações em feiras de artesanato várias como a FIAPE em Estremoz, a Feira de S. João em Évora e a FIL Artesanato em Lisboa, onde por três anos consecutivos venci as edições do concurso na categoria *Prémio de artesanato contemporâneo*. A instalação *A Alma branca dos anjos* na Fig. 18.1.1 foi uma das várias distinguidas. Aliás foi justamente na FIL artesanato que descobri que esta atividade, aparentemente desenquadrada de quaisquer raízes históricas ou escolas tradicionais, teria uma designação: *Artesanato contemporâneo*. Nesta feira nacional também se realiza a edição bienal do Prémio Nacional de Artesanato, promovida pelo Instituto de Emprego e Formação Profissional (IEFP), que também venci com a peça *Polaroid da Boda*, em 2001.

Nos quatro anos consecutivos em que participei na FIA⁴⁹ obtive as maiores distinções nacionais no chamado *Artesanato contemporâneo*⁵⁰.

Entretanto aos temas mais comuns do figurado cerâmico que me era solicitado começaram a surgir as primeiras encomendas de peças personalizadas. As caricaturas de pessoas nas suas profissões e rotinas. Sem mestria da forma que me permitisse retratos minimamente semelhantes aceitava com relutância enfatizando que poderia retratar situações e não rostos. Além de que seguir descrições não permitia muita criatividade no trabalho final. Esse tipo de encomendas foi crescente por si mesmo. Várias vezes pensei desistir das caricaturas. Recusar as encomendas. Na realidade nunca o pude fazer. Todas as atividades têm os seus custos e encargos. As contas têm de ser pagas. Hoje, caricaturas, é a esmagadora maioria dos trabalhos que faço e imagem de marca do meu trabalho. São trabalhos solicitados, portanto por encomenda, onde além de fotos dos caricaturados os clientes me trazem descrições dos mesmos, físicas, psicológicas, de gostos ou atividades profissionais. As caricaturas assim representam mais que

⁴⁹ FIA – Feira Internacional Artesanato de Lisboa.

⁵⁰ 1º Prémio Nacional de Artesanato Contemporâneo FIA2000; FIA2001; FIA2002. 1º Prémio Nacional Bienal de Artesanato Contemporâneo IEFP – Ministério Cultura 2001/2003

fisionomias. São *quadros momento*. Instantâneos da vida de pessoas, como bandas desenhadas a três dimensões em que cada 'retrato' representa uma história.

Assim inadvertidamente iniciei a representação de *instantâneos* da vida contemporânea, humorísticos por inerência de deformação ou interpretação, nunca demasiado *abrasivos*, para que cliente ou representado não se sentissem melindrados ou desconfortáveis, mas sempre com aquela pontinha de irreverência e sarcasmo (há quem lhe chame sensibilidade) de lhe aplicar a dose suficiente, mas não excessiva de *olho cínico* pela mão que a elabora. Esta *dose certa* não é, de facto, algo apenas medido e calculado por objetivos comerciais. Detesto conflitos e a minha profissão, a que escolhi e construí, mais que propósitos financeiros é para mim um prazer diário. Imaginar e conceber peças originais e únicas e ver a felicidade, satisfação e por vezes a emoção de quem as encomenda não tem preço. É uma realização pessoal muito gratificante. Na minha infância e adolescência era um consumidor ávido de banda desenhada em quadradinhos. Tinha coleções de BD Disney, onde me abstraía do resto do mundo e seus problemas. Ganhar a vida a fazer *banda desenhada em barro* é um modo de vida feliz certamente.



Fig. 19 Jantar de Família. Terracota e tintas acrílicas. 45x35x20cm

2.4 - A Galeria Oficina

Apostei sempre em peças únicas e originais das quais a Fig. 19 é um exemplo. De modo que as peças de *artesanato* que elaborava nunca eram iguais. Se fazia dez presépios fazia-os diferentes uns dos outros. O mesmo para os St. Antónios, ou para as outras peças. As exposições, feiras e prémios trouxeram visibilidade. Com esta visibilidade vieram encomendas, a ritmo regular, para particulares e retalho e coloquei a hipótese de abrir um estabelecimento em Évora. Os preços dos espaços praticados na altura na cidade eram proibitivos para iniciantes de modo que o melhor que consegui, na relação localização/preço, foi um espaço completamente devoluto na rua de Raimundo 51ª que acabei por conseguir recuperar mais tarde e que se pretendia um *Atelier galeria*. Atelier porque numa parte da área era a oficina onde trabalhava. Galeria porque noutra zona enfatizava o conceito de peça única, colocando cada trabalho em destaque sobre peanhas iluminadas individualmente por focos.

Uma nova abordagem à barrística portuguesa.

A influência do projeto *Aldeia da Terra* na conceção de uma nova linguagem artística.



Fig. 20



Fig. 20.1

Galeria Oficina da Terra, na Rua do Raimundo 51ª em Évora

Foi, tanto quanto tenho registo, precursor de muitos espaços de autor que hoje são comuns no país, mas que na altura não existiam. Este conceito de peças de arte popular destacadas como obras de arte confundiu visitantes de início, mas agradou visivelmente no geral. Cada peça era valorizada em si mesma. Cada compra era, por parte do

cliente, uma aquisição relevante e especial. Logo então imaginei que poderia colocar também a possibilidade de vendas on-line⁵¹, sobretudo como uma medida complementar de garantir mais retorno que permitisse fazer face a demais despesas.

2.4.1 - Fiscalidade artística ou a definição de uma atividade.

Por vários anos depois da abertura da loja e do lançamento do site, paguei IVA à taxa máxima (na altura) de 20%, como se de um comércio convencional se tratasse. Passei por três empresas de contabilidade e pela reforma e aperfeiçoamento do atendimento via internet do aparelho do estado, até que por minha iniciativa em 2008 e num email para a Direção Geral de Contribuições e Impostos (DGCI) descobri que, afinal como artista plástico que era (e não artesão) beneficiava de IVA à taxa reduzida de 5%. Foi uma revelação. Não apenas descobrir que pagava menos IVA. Sobretudo foi descobrir-me *artista plástico*.

De: Maria Emília Alves Pimenta [mailto:mepimenta@dgci.min-financas.pt]

Enviada: terça-feira, 12 de agosto de 2008 10:38

Para: oficinadaterra@oficinadaterra.com

Assunto: FW: FW: Solicitação de Contacto: CAE - ARTISTA PLASTICO

Tendo por referência o mail de V.Ex.^a, informo o seguinte:

No que se refere ao IVA (Imposto sobre o valor acrescentado), o Decreto-Lei nº 199/96, de 18 de outubro, regulamenta o regime especial, nomeadamente dos objectos de arte, de coleção e antiguidades. Nos termos do referido diploma, consideram-se “obras de artes” (anexo A ao diploma) os “Exemplares únicos de cerâmica, inteiramente executados à mão pelo artista e por ele assinados”. Assim, se for esta a situação em apreço, a venda das obras efetuada pelo próprio artista é tributada a 5% (art.º. 15º do citado diploma), caso contrário, a venda é tributada a 20%.

Relativamente à questão do código CAE ou do código da tabela anexa ao Código do IRS, bem como do beneficiou fiscal, não é matéria da competência desta Direção de serviços, pelo que se reenvia o presente mail para a Direção de serviços do IRS, que responderá.

⁵¹ Anexo 4

Com os melhores cumprimentos

A Diretora de Serviços (em substituição)

Maria Emília Pimenta

Portanto e devido a este email cheguei à conclusão de que não era apenas *artesão*, mas sim *artista plástico*, pois as características do meu trabalho eram justamente essas. Da mesma forma em sede de IRS beneficiava de um regime especial onde apenas 50% da matéria coletável seria alvo de tributação. O curioso nesta situação é que não foram os meus pares, críticos ou especialistas em arte ou artesanato que o fizeram. Não foram três gabinetes de contabilidade ou a repartição de finanças de Évora. Foi, portanto, a DGCI on-line que definiu concretamente o meu trabalho e atividade esclarecendo o que era de facto esta minha profissão e vocação autodidata. O Tiago Cabeça descobriu que não era apenas um artesão. Era um artista plástico. Mais que a questão de grau ou estatuto, que embora importante para mim era relativamente irrelevante (uma vez que trabalhava de facto no que gostava) esta nova realidade trouxe-me uma significativa diferença em termos de alívio de encargos e despesas.

2.4.2 - Certificados

Enquanto estudante na antiga União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), onde fui bolseiro de 1987 a 1992 sempre achei curioso o facto de a maior parte dos objectos e bens, vendidos nas lojas (de brinquedos a máquinas fotográficas, passando por eletrodomésticos ou utensílios), terem “certificado”.



Fig. 24



Fig 25

*Samovar souvenir turístico russo, em madeira, com certificado assinado*⁵².

Normalmente uma etiqueta simples, em papel pardo que ostentava, independentemente do quanto massificada fosse a produção do item, número de série e assinatura ou rubrica do “proletário responsável” pelo objeto.

Esta curiosidade em si incongruente por uma, certamente, produção em escala e qualidade duvidosa, tinha um quê de inocência poética para mim. Um toque de humanização singelo que contrastava com a produção de qualidade, também massificada, mas impessoal, dos objectos no ocidente “desenvolvido”. Como que conferia “alma” a cada objeto. Imaginar uma fábrica que debita milhões de casacos, malas de senhora ou guarda chuvas e o respetivo funcionário a rubricar com uma esferográfica diligentemente cada “certificado” era qualquer coisa de surreal e reconfortante...

Resolvi emitir também certificados numerados, de cada peça que fazia e vendia. Já trabalhava há quase três anos quando iniciei esta prática e nunca mais a deixei. Imprimi um modelo de flyer com os contactos da *Oficina da Terra* (mais tarde da *Aldeia da Terra*) e alguns detalhes gerais, espaços em branco para assinatura e data. Passei a numerar cada um com um carimbo rotativo e a rubricar individualmente a esferográfica, sem pretensões de registo de peças ou base de dados.

⁵² Fotos gentilmente cedidas por Carla Patrício

Uma nova abordagem à barrística portuguesa.

A influência do projeto *Aldeia da Terra* na conceção de uma nova linguagem artística.



Fig. 26

Modelo de Certificado usado até dezembro de 2017



Fig. 27

Modelo de Certificado usado a partir de 2018 já com a Aldeia da Terra em Évora

Hoje vou em mais de dez mil emitidos e não há cliente que não faça questão de levar o certificado junto com a sua peça, valorizando-os aparentemente de igual forma. Foi um modo excelente de divulgar os contactos e manter, também, clientes em ligação mais ou menos permanente, pois que quando se lembravam de uma prenda para um

familiar ou amigo, mesmo que afastados há anos, rapidamente tinham a forma de chegar até ao meu trabalho e localização. Todos se lembram onde guardaram o certificado daquela obra de arte que em alguma altura, quando passaram por Évora, adquiriram.

2.5 – Caricaturas, uma abordagem contemporânea profana.

As caricaturas com o passar dos anos foram melhorando no seu traço e forma. Os clientes que insistiam em trazer-me fotografias dos caricaturados, além da sua descrição, também me forneceram milhares de detalhes e pormenores da vida e hábitos de largas centenas de pessoas. De animais de estimação a Primeiros-ministros já retratei quase tudo e a forma não contundente ou não critica como o faço dita eventualmente o sucesso desta minha forma de arte. Ou então será apenas porque as pessoas na realidade gostam de se ver retratadas pelos olhos dos outros. Será uma forma de dizer algo, sem palavras, mas mais sinceramente, porventura.

Por norma levo 30 dias a terminar um trabalho, já retratei famílias inteiras, grupos de amigos (Fig.28), veículos de estimação, lugares especiais (Fig.52 a 54). As seguintes imagens (Fig. 29 a 51) são exemplos deste tipo de trabalhos.



Fig. 28

Família Fernandes. Terracota e tintas acrílicas. Dezembro de 2018

Uma nova abordagem à barrística portuguesa.

A influência do projeto *Aldeia da Terra* na conceção de uma nova linguagem artística.



Fig.de 29 a 51. Exemplos de caricaturas encomendadas

Uma nova abordagem à barrística portuguesa.

A influência do projeto *Aldeia da Terra* na conceção de uma nova linguagem artística.



Fig. 52



Fig. 53



Fig. 54

Elaboração e finalização da maquete caricaturada do Monte do Ramalho

Terracota, tintas acrílicas, inertes e material orgânico. 2,5x1,5m

2.5.1 - O Zé Pevide

No meu trabalho do projeto *Aldeia da Terra* reintroduzo a figura do desbocado *Zé Povinho*, rebatizado (por motivos óbvios de autoria) *Zé Pevide*, que essencialmente é a figura criada por Rafael Bordalo Pinheiro, agora eleito *Presidente da Junta de Freguesia da Aldeia da Terra*, munido de computador e Facebook, sempre numa refilada toada sarcástica contra as angústias que as dificuldades do projeto lhe causavam. Em suma *Zé Pevide* era um *Alias* das minhas dores.

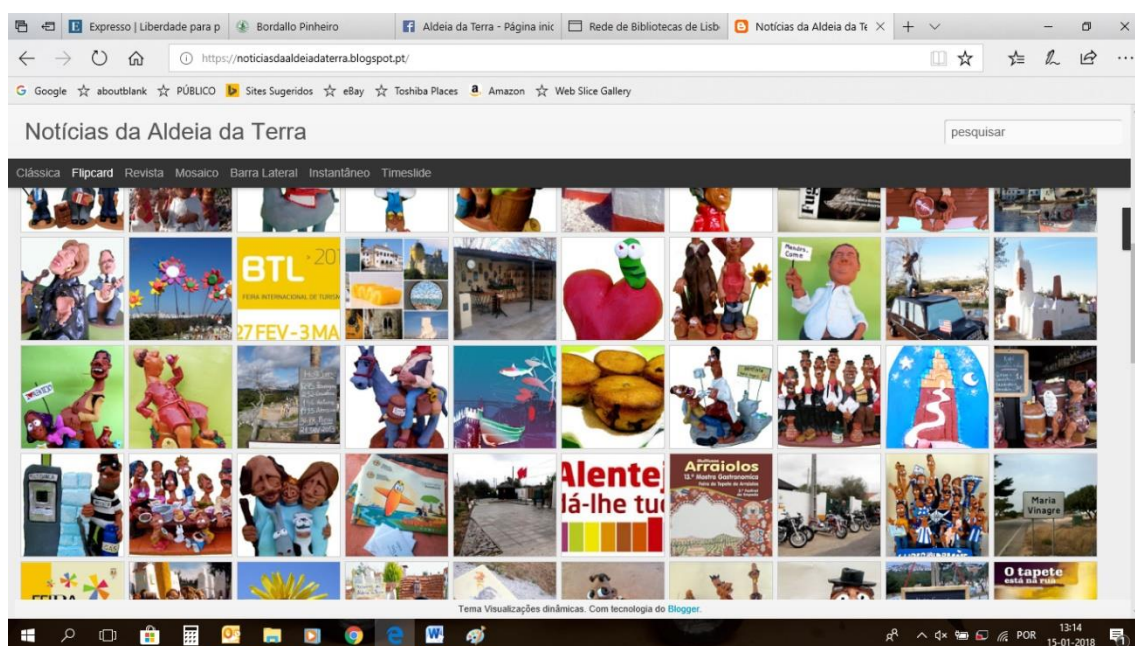


Fig. 55

Blogue Noticias da Aldeia da Terra⁵³

Lancei o Blog *Noticias da Aldeia da Terra* que, embora inicialmente, tivesse por objetivo divulgar curiosidades do quotidiano do projeto, na realidade cedo se transformou um escape para poder desabafar frustrações, por não conseguir ver o projeto concretizar-se como o tinha imaginado, e intervir perante um “sistema” que, sentia, nem sempre se compadece com esforços líricos ou artísticos.

⁵³ <https://noticiasdaaldeiadaterra.blogspot.pt/>

A Câmara Municipal de Arraiolos e a sua presidente (mas não apenas) eram figuras de recorrentes artigos, mais ou menos justos confesso que é discutível, quer pela indiferença a que votavam o projeto quer pelas dificuldades, que na minha opinião, lhe levantavam. Muitos destes acabei por apagar mais tarde porque visivelmente originavam por parte da autarquia, comunista desde o 25 de Abril de 1974, um crescendo de indiferença e má vontade para com o projeto, que contribuiu para o culminar da minha desmotivação, o seu encerramento e mudança para Évora.



Fig. 56

Zé Pevide Presidente de Junta



Fig. 57

Zé Pevide e adjunto: Cinzento Pevide

O *Zé Povinho* é uma figura que ultrapassa o seu criador (Bordalo). Tornou-se um símbolo nacional do *Ser Português*. Convertê-lo no *Zé Pevide* foi socorrer-me da personagem para poder exprimir e lamentar o que me atormentava, mais que um tributo consciente a Bordalo. Nunca considerei a minha expressão plástica uma continuidade fosse do que fosse (barrística estremocense, caldense, caricatura Bordalliana ou outra) até pelas difusas referências que tinha e só recentemente verdadeiramente compreendi e relacionei. Creio que o percurso que fiz tem muitos paralelos com todas as expressões referidas, mas isso acaba por acontecer de forma espontânea. O caminho que escolhi, mais ou menos inadvertidamente, foi o da barrística. As dificuldades que

fazem esse caminho, regra geral, certamente são comuns a todos os que, mais tarde ou mais cedo, o percorram, creio.

Se a figura do Zé Povinho ultrapassou o seu criador a *Aldeia da Terra*, nos seis anos que estive de portas abertas em Arraiolos, já me começava também a ultrapassar, senti-o. E é verdadeiramente estranho sentir essa dualidade. Sobretudo de muitas das gentes da terra que, se por um lado não apreciavam a divulgação das dores e humores de Zé *Pevide*, nunca muito abonatórias para a Câmara ou para o concelho, por outro lado usavam a referência do projeto para os mais diversos fins, desde o destaque e promoção imobiliária de propriedades contíguas, a localização geográfica ou cultural na promoção e divulgação do concelho. Passando por referências em periódicos, programas televisivos, blogues, páginas de internet, ou mesmo no passa-palavra do dia-a-dia.

Esta relação de amor/desamor por vezes deixava-me a sensação de que os locais não se importariam nada de ficar com a *Aldeia da Terra*, chutando o seu criador (e *alter ego*) para outras paragens. A angústia, a existir nomeadamente por parte do executivo camarário, era a constatação de que não o poderiam fazer.

E assim o crescendo de críticas do Zé *Pevide* tinha como resposta um crescendo de silêncio por parte da autarquia que, na minha opinião, fechava gradualmente a torneira das visitas turísticas à *Aldeia da Terra* (proibição de cartazes no Posto de Turismo, ausência de referências ao projeto em publicidade institucional, não licenciamento de publicidade exterior, inexistência de sinalética na via pública ou inexistente estacionamento, etc...) mas mantinha a sua utilização para os fins quando e onde lhe eram convenientes (alguma promoção do concelho, feiras de turismo, etc...). Creio que isso demonstrava de certa forma, na minha perceção, também uma certa autonomia do projeto. O tal “ultrapassar do criador”. O sentimento que isso me provocava era ambíguo, entre a satisfação e a frustração, como é evidente.

2.6 - Aldeia da Terra

Os atentados do 11 de Setembro de 2001 nos Estados Unidos e as consequentes restrições aéreas, bem como o crescente das viagens *low cost* ditaram afunilamento de públicos, bagagens de mão e reduções drásticas no número de peças vendidas a estrangeiros, que ainda eram uma fatia considerável de clientes, sobretudo nas peças de maiores dimensões e detalhe.

Consequência, deste facto, foi o necessário e gradual ajustamento de preços nas peças, a partir dessa altura.

Com o crescimento das dificuldades económicas que se começaram a instalar no país na década de 2010 e porque na altura já tinha dois filhos, compreendi que havia que reduzir despesas e aumentar receitas. Também os preços dos arrendamentos começaram gradualmente a baixar, ainda que pouco, de modo que mudei a *Oficina da Terra* por duas vezes, para espaços na cidade de Évora mais centrais e com rendas mais em conta, nomeadamente para a Travessa do Sertório.

Nessa transição não se perdeu apenas considerável área de trabalho e exposição. A característica única de Galeria/oficina que valorizava e destacava as peças, perdeu-se, tornando-se a Oficina da Terra, embora ainda atelier, uma loja menos diferenciada.

O trabalho solicitado das caricaturas ainda crescia, sobretudo para clientes nacionais, mas o das restantes peças diminuía em vendas, particularmente junto de estrangeiros.

Muitos fins-de-semana, quando pela cidade não circulavam senão turistas, não chegavam a realizar-se vendas nenhuma, embora os trabalhos expostos despertassem curiosidade e fossem motivo de fotografias. Já com filhos era difícil para mim estar a trabalhar longe dos tempos de família. Para alguém me substituir na *Oficina da Terra* não se geravam receitas suficientes. A ideia de um espaço onde não apenas se elaborassem peças e se concretizasse a sua venda, mas que pudesse ter a valência de ser visitado com entrada paga começava a materializar-se.

A esta possibilidade acrescia a cada vez menor frequência com que produzia peças de maior detalhe ou tamanho, peças de *encher o olho*, cujo preço alto afastava compradores. Um local de exposição, como o da original Oficina da Terra, mas agora de área

consideravelmente maior, permitiria não só ter mais espaço para trabalhar como para expor trabalhos vistosos. A possibilidade de cobrar entradas, embora pouco comum em Portugal, era norma no estrangeiro e em algumas instituições nacionais. Embora pioneira entre criadores portugueses esta ideia não me causava particular apreensão. Na minha lógica a aceitação pelo público de um preço de visita seria exclusivamente uma relação proporcional à área e qualidade da exposição. Portanto teria de ser um espaço grande, nunca inferior a 400 ou 500m² e com centenas ou milhares de peças, onde algumas destas se destacassem pela profusão de detalhes, tamanho, cor ou espírito. O tema da exposição poderia ser qualquer um, da história de Portugal à crítica política e social contemporânea; da pré-história do homem à conquista do espaço. Poderia inclusivamente ser de temas renovados ciclicamente. Assunto não era difícil. Trabalho não assustava. Faltava o lugar para o realizar e o dinheiro para pagar o resto.

A ideia de mais espaço para trabalhar e expor, por menos renda, era já um objetivo antigo. Na realidade desde o início da Oficina da Terra que a maior fatia do rendimento do meu trabalho estava sempre exclusivamente dedicada a pagar os espaços que arrendava. Fosse a casa que habitava e partilhava com mais duas pessoas, fosse o local de trabalho e venda de peças. Acresce que nesta altura a máquina fiscal do estado era ineficiente e a estas rendas consideráveis somava-se o facto de os meus senhorios não passarem recibos e comprovativos destas despesas. Portanto era penalizado de duas formas: na despesa e nas contribuições ao estado. Não havia simplesmente alternativa.

Uma das possibilidades de espaço que estudei foi a de imóveis do estado, nomeadamente estações de caminhos-de-ferro devolutas.

Foi assim que acabei por fazer um contrato com a REFER para o aluguer de parte da Estação de Caminhos de Ferro de N^º 3^ª de Machede, concelho de Évora, nomeadamente as três edificações que eram antigas moradias dos funcionários e terreno envolvente, na altura devolutas, cujo ramal desativado permitiu a sua colocação em mercado de arrendamento.

Uma nova abordagem à barrística portuguesa.

A influência do projeto *Aldeia da Terra* na conceção de uma nova linguagem artística.



Fig. 58

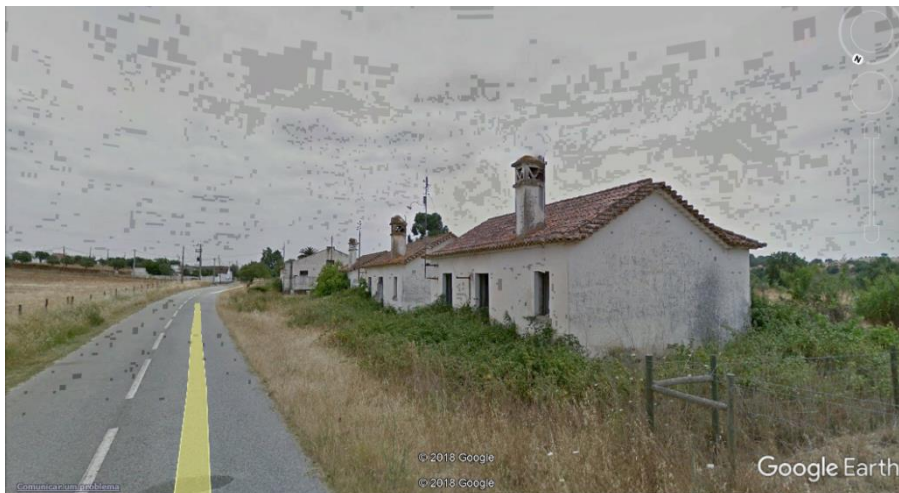


Fig. 59

Casas dos funcionários da Antiga Estação de Caminhos de Ferro de N^a S^a de Machede

Imagens Google Earth

A minha pretensão sempre foi a do arrendamento com possibilidade de compra. A REFER convenceu-me a um contrato, onde a própria junta de freguesia de N^a S^a de Machede foi chamada pela empresa do estado a participar, ocupando os restantes edifícios da Estação e, porque eu já pagava, gratuitamente. Prometeram-me que “circunstâncias mais favoráveis futuras” (entendi políticas) permitiriam a breve prazo a

opção de compra e entregaram-me os imóveis para que eu recuperasse com investimento próprio o local.

E eu comecei de facto a fazê-lo. Entreguei a casa de Évora e mudei-me para lá. Era um local embora afastado da cidade (15km) fácil de encontrar, com uma arquitetura e enquadramento agradáveis e considerável carga histórica. Essas, entendi-o, eram vantagens de peso para um eventual projeto original e diferente. Claro que na altura não tinham condições de habitabilidade, que com alguma recuperação, entretanto providenciei mínimas, mas a ideia era alterar consideravelmente o espaço a curto prazo.

Ainda passei três anos a habitar nesse espaço, mantendo a loja em Évora, até perceber que empresas do estado, juntas de freguesia e afins se contentam com intenções de fazer coisas, mais que propriamente realizar seja o que for. Quando em meados de 2003 a família aumentou, contraí empréstimo bancário, comprei uma quinta em Arraiolos, construí uma nova casa em seis meses e saí, do espaço, definitivamente.

Em 2007 a família voltou a aumentar. A ideia de materializar um projeto diferente, otimizando recursos e acrescentando retorno financeiro tornava-se mais premente que nunca.

Junto da Aliende, uma associação para o desenvolvimento local, fui informado que a minha ideia poderia porventura ser elegível para concorrer à atribuição de fundos comunitários a projetos turísticos ou culturais. Parcialmente a fundo perdido em aquisição de equipamentos ou serviços, mas excluindo compra de imóveis ou arrendamentos. Logo nessa altura comecei a procurar o que poderia ser um espaço que comportasse uma ideia de grandes dimensões em Évora. Em simultâneo iniciei os processos burocráticos de intenção de candidatura, primeira sinopse do projeto, estudos de mercado, etc...

Os espaços em venda ou aluguer na cidade tinham preços absolutamente proibitivos, para o que poderia ser o retorno do projeto. De quinhentos mil a um milhão de euros pela venda era comum pedir-se. Rendas de dois mil a quatro mil euros identicamente. Contactei instituições da cidade, como a Câmara Municipal, a Fundação Eugénio de

Almeida, o cabido da Sé entre outras. Não havia disponibilidade de espaços ou intenção de os ceder. Com o avançar da candidatura, nomeadamente pelo PRODOR, houve que definir o local ou desistir da ideia. A possibilidade foi-se afunilando não para Évora, mas para o único espaço com dimensão suficiente para o efeito, a preço razoável: a minha própria propriedade em Arraiolos, que dos seus sete mil e quinhentos metros de área tinha justamente cerca de três mil metros quadrados livres, a custo zero e com uma vista magnífica para o castelo da vila.



Fig. 60

Imagem do terreno antes de intervencionado para edificação da Aldeia da Terra

A decisão foi tomada por essa localização no limite do tempo possível para o efeito. Tinha como pontos negativos a distância de vinte quilómetros a Évora, o turismo na vila dos tapetes que era relativamente residual, a falta de atrativos ou camas turísticas que contabilizavam poucas dezenas, a densidade populacional muito baixa do concelho, que tem pouco mais de sete mil habitantes.

Como pontos fortes, além do enquadramento paisagístico de vila alentejana caiada, eu considerei justamente... as suas fraquezas: não ter ofertas turísticas.

Um projeto como o meu seria certamente uma mais-valia para o concelho, e certamente acarinhado pelos locais e autarquia, fator muito importante na sua promoção e divulgação a longo prazo. O facto de não ter mais custos, que os que já tinha, era uma otimização de recursos que, considerei, vantajosa.

Um projeto assim partia do zero. Só poderia ter um caminho: crescer. Seria uma questão de calcular o número mínimo de visitantes que permitissem a autossustentabilidade e partir desse.



Fig. 61

Farol em elaboração

Batizei o projeto como um prolongamento do anterior. Iria construir uma localidade de barro. Cidade não que cidades são confusão e barulho. Seria uma Aldeia. Essas sim são simpáticas e apelam a sentimentos reconfortantes da nossa memória.

Uma nova abordagem à barrística portuguesa.

A influência do projeto *Aldeia da Terra* na conceção de uma nova linguagem artística.

E assim, da *Oficina da Terra – atelier de artesanato contemporâneo*, nasceu a *Aldeia da Terra – Jardim de esculturas*. Seria uma Aldeia de caricaturas, réplicas das obras mais curiosas ou destacáveis do meu trabalho, com elaboração de todo um cenário de casinhas para enquadramento.



Fig. 62



Fig. 63

Trabalhos de deslocamentos de terras e infraestruturas

Iniciei o trabalho de criar os conteúdos (peças em barro Fig. 64 a 67)) quatro anos antes da abertura oficial de portas do projeto e só terminei dois anos depois. A intervenção de infraestruturas (Fig. 61 a 63) iniciou um ano antes da abertura ao público.

Nesse processo tive uma grande ajuda do meu irmão Simão Cabeça, que com orientação minha elaborou quase todas as esculturas em cimento (Fig. 68 e 69). As minhas irmãs Teresa Fernandes, Sara Cabeça e Maria Francisca Cabeça ajudaram na pintura das peças.



Fig. 64

Zé Ferreiro – Terracota e tintas acrílicas. 50x45x30cm

Uma nova abordagem à barrística portuguesa.
A influência do projeto *Aldeia da Terra* na conceção de uma nova linguagem artística.



Fig. 65

A padaria – Terracota e tintas acrílicas – 50x40x30cm



Fig. 66



Fig. 67

A Tasca – terracota e tintas acrílicas - 45x40x30cm

Uma nova abordagem à barrística portuguesa.
A influência do projeto *Aldeia da Terra* na conceção de uma nova linguagem artística.



Fig. 68

Animais – Cimento, armação de ferro e detalhes em terracota. Dimensões variadas.



Fig. 69

Simão a compor o cenário da Torre de Belém

Registei a marca no INPI, reservei os domínios .PT, .COM e .EU, e comecei a definir mais concretamente e definitivamente o projeto.

Definida a ideia, iniciado o processo burocrático de concorrer a fundos comunitários continuei também a materialização do projeto.

A partir das encomendas que recebia retirava ideias para elementos constituintes da futura Aldeia da Terra: personagens, casinhas para cenários, situações do quotidiano, etc... O encaminhamento do projeto para uma candidatura ao PRODER, vocacionada para fundos à agricultura ou turismo em espaço rural, também ditava alguns temas, nomeadamente relacionados com a etnografia, ruralidade e tradições. Sem outras referências para um projeto com estas características, encaminhei a minha pesquisa para parques temáticos de miniaturas ou semelhantes.

Evidentemente que a *Aldeia Saloia do Sobreiro*, em Mafra, do artesão já falecido José Franco, foi um dos locais estudados, este presencialmente.



Fig. 70

Aldeia Saloia⁵⁴ de José Franco.

⁵⁴ Sobreiro, Mafra. Imagem Câmara Municipal de Mafra. Consultado 2 Fevereiro 2018. Disponível em http://www.cm-mafra.pt/sites/default/files/aldeia_josc_franco_0.jpg

Uma nova abordagem à barrística portuguesa.

A influência do projeto *Aldeia da Terra* na conceção de uma nova linguagem artística.

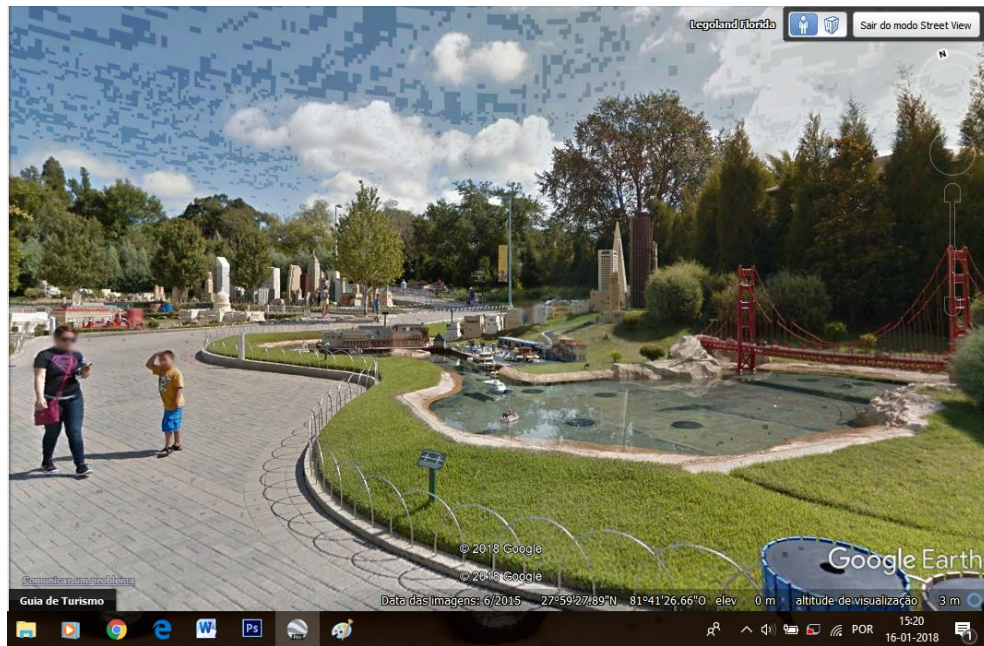


Fig 71

Legoland Florida – Imagem Google Earth



Fig. 72

Minimundo⁵⁵ – Gramado, Brasil.

⁵⁵ Minimundo. Imagem consultada 2 Fevereiro 2018. Disponível em

http://www.minimundo.com.br/images/phocagallery/fotos-parque/1422_0031.jpg

Uma nova abordagem à barrística portuguesa.

A influência do projeto *Aldeia da Terra* na conceção de uma nova linguagem artística.



Fig. 73

Madurodam ⁵⁶

Mas também o foram o Portugal dos pequenitos em Coimbra, o Legoland da Florida (EUA), o Minimundo em Gramado (Brasil), o Madurodam em Haia (Holanda).

Estes últimos mais distantes que “visitei” virtualmente, através do Google earth, sites na internet (quando existiam) ou fotos publicadas por visitantes, sempre com muita atenção e de onde tentei obter ideias e características expositivas. Foram também estas referências que entreguei mais tarde à Paula Simões, do atelier “Sítio e lugar, gabinete de arquitetos, Lda.”, que me desenhou o projeto arquitetónico do espaço e sua envolvente paisagística.

⁵⁶ Haia, Holanda. Consultado 2 Fevereiro 2018. Disponível em <https://www.madurodam.nl/en/attractions/our-kingdom>

Uma nova abordagem à barrística portuguesa.

A influência do projeto *Aldeia da Terra* na conceção de uma nova linguagem artística.



Fig. 74

Aldeia da Terra⁵⁷

⁵⁷ Vista aérea. Consultado no Google earth a 2 Fevereiro de 2018.

Definido o local e iniciados os processos de candidatura houve que decidir também a forma fiscal que teria o projeto.

Pelas suas características culturais, mais que comerciais e pelo risco que representava um projeto desta natureza, que apesar de eventualmente financiado na sua edificação teria de ser obrigatoriamente autossustentado durante cinco anos – condicionante da beneficiação de apoios comunitários – resolvemos defini-lo como um projeto. Um projeto cultural, a cinco anos, concretizado por uma associação sem fins lucrativos. Na realidade era justamente essa a filosofia da Aldeia da Terra: uma instalação plástica, que seria aberta ao público (como uma peça de teatro ou um concerto) que se propunha no período de cinco anos atrair turismo a uma zona carenciada do interior alentejano, criar emprego direta ou indiretamente, promover as artes e tradições de forma original, pedagógica e divertida. Para o efeito eu e dois sócios fundadores iniciámos, dia 31 de outubro de 2008 uma associação na Conservatória do Registo comercial de Évora Empresa na hora chamada: *Árvore de Pedra – Associação de artes, ofícios e defesa do património cultural*, da qual todos os membros fundadores (familiares e amigos) também eram corpos sociais. Se em termos culturais fazia sentido esta forma, em termos fiscais o risco do projeto era aligeirado. Desconhecendo em absoluto qual seria de facto o número de visitantes anual à Aldeia (ou se ele existiria sequer) e perante a ameaça de obrigatoriedade de devolução dos eventuais fundos atribuídos em caso de não sustentabilidade, como associação reduzíamos carga fiscal e aumentávamos as hipóteses de sucesso.

A candidatura do projeto foi aprovada pelo programa PRODER no âmbito do eixo: *Qualidade de vida nas zonas rurais e diversificação da economia rural* e o contrato foi celebrado no dia 24 março de 2010.⁵⁸

A construção começou com a primeira parcela do investimento. Hipotequei a minha casa, junto da Caixa Geral de Depósitos, para conseguir a parte do financiamento que cabia à Associação *Árvore de pedra*.

⁵⁸ Investimento num total elegível de cento e noventa e nove mil seiscentos e dezasseis euros (199.616,21€) com cento e dezanove mil quinhentos e setenta e seis euros (119.576,20€) a fundo perdido e com a participação do beneficiário (a Arvore de pedra) de oitenta mil e quarenta euros (80.040,01€).

2.6.1 - Declaração de *Interesse cultural* pelo Ministério da Cultura

A *Aldeia da Terra* jardim de esculturas foi classificada de *Interesse Cultural*⁵⁹ pelo Ministério da Cultura em três biénios, sucessivamente desde 2009 e igualmente de *Interesse Turístico*⁶⁰ pelo Presidente da *Entidade Regional de Turismo do Alentejo* – António Ceia da Silva. A primeira destas classificações foi, portanto antes ainda de abrir as portas ao público. No entanto eventualmente pela minha falta de talento, junto de instituições, empresas, particulares ou até junto do Estado, o projeto nunca conseguiu patrocínio, apoio ou mecenato desde que começou a funcionar. Exceção feita ao apoio financeiro pelo meu caro amigo Othon Garcia que desde o início foi solidário com esta minha ideia. A *Aldeia da Terra*, assim, estava condenada a ser autossustentável e um caso de sucesso desde a sua abertura. Se não o fosse não só eu perderia a minha casa como ficaria com uma dívida ao estado superior a cento e vinte mil euros, acrescida de juros e coimas.



Fig. 76

⁵⁹ Declarações de Interesse Cultural em Anexo 1

⁶⁰ Declaração em Anexo 2

Uma nova abordagem à barrística portuguesa.
A influência do projeto *Aldeia da Terra* na conceção de uma nova linguagem artística.

Passeio pedonal da Aldeia da Terra



Fig. 77
Aldeia da Terra Arraiolos com visitantes



Fig. 78
Cenários em manutenção Por Teresa Fernandes

Uma nova abordagem à barrística portuguesa.
A influência do projeto *Aldeia da Terra* na conceção de uma nova linguagem artística.



Fig. 79

Autor em visita escolar guiada



Fig.80

Maria Francisca a recuperar pintura do farol

Uma nova abordagem à barrística portuguesa.

A influência do projeto *Aldeia da Terra* na conceção de uma nova linguagem artística.

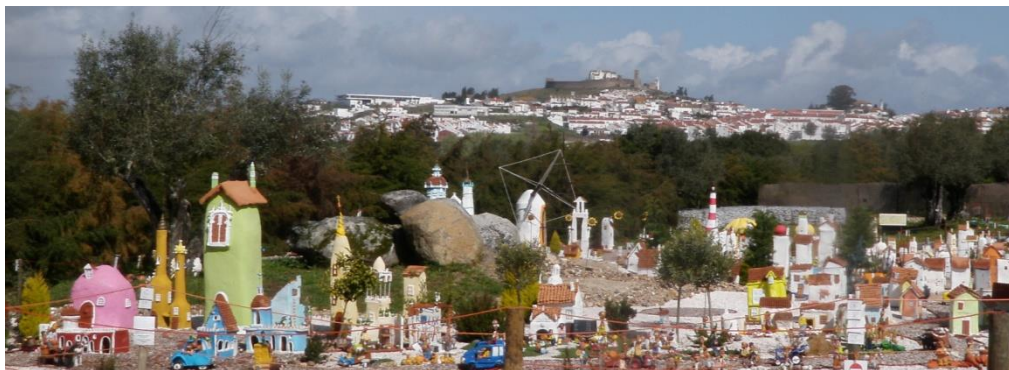


Fig. 81

Panorâmica da Aldeia da Terra – Arraiolos em fundo



Fig. 82

Placa “hoje somos”

A *Aldeia da Terra jardim de esculturas* esteve de portas abertas ao público, em Arraiolos, entre junho de 2011 e outubro de 2017 e nestes seis anos foi frequentada, em visitas pagas, por cerca de 60.000 pessoas, entre os quais milhares de crianças em visitas escolares. Enquanto obra plástica foi classificada sucessivamente pelo Ministério da Cultura como de *Interesse Cultural*, desde antes da sua abertura ao público nesses três biénios. É um projeto autossustentado que, em instalando-se em Arraiolos a custo zero para o concelho, esteve integrado na rede de *Parques Temáticos do Alentejo* desde então. Tornou-se uma marca turística e cultural da região referenciada nos maiores guias turísticos nacionais e mundiais, entre os quais o prestigiado *Guide du Routard*,

traduzido em dezenas de línguas. O projeto recuperou o investimento total⁶¹, No entanto a degradação das peças, expostas aos elementos, que implicava manutenção constante exigia mais mão-de-obra, os constantes entraves burocráticos por parte da Câmara Municipal de Arraiolos, nomeadamente na completa inviabilidade de licenciamentos para outras valências, colaboração ou licenciamento na divulgação e promoção, melhoramentos de sinalética ou estacionamento, entre outros, impossibilitavam crescimento das visitas e consequentemente incremento do retorno que nos permitiria contratar ajuda. Isso e a minha desmotivação por motivos pessoais encaminharam para o encerramento do projeto naquela vila alentejana.



Fig. 83

Mudança para Évora.

Assim a *Aldeia da Terra* mudou, para Évora, e transformou-se de *Jardim de esculturas* numa *exposição em espaço fechado*, a 15 de outubro de 2017, reduzindo em área e número de peças expostas, mas beneficiando noutros aspetos. Nomeadamente em salvaguarda do acervo, redução consequente da mão-de-obra e incremento no núme-

⁶¹ Faturação bruta da *Árvore de Pedra* durante a actividade, entre 2009 e 2016: cerca de 342.704€. Simulação de resultados em Anexo 5, por Macroconta, Lda.

Uma nova abordagem à barrística portuguesa.

A influência do projeto *Aldeia da Terra* na conceção de uma nova linguagem artística.

ro de visitantes, que na nova localização triplicou em média, segundo números dos primeiros dois meses de abertura ao público.



Fig. 84

Aldeia da Terra – Na rua de São Manços 19, Évora



Fig. 85

Aldeia da Terra em Évora – Visitantes

Capítulo 3

Proposta de uma nova linguagem artística

3.1 – A linguagem plástica da Aldeia da Terra

A definição de linguagem segundo a infopedia é:

1. Qualquer sistema ou conjunto de sinais convencionais, fonéticos ou visuais, que servem para a expressão dos pensamentos e sentimentos; 2. qualquer sistema de símbolos instituídos como signos; código⁶²

Este trabalho que também é um registo é sobretudo uma análise e proposta.

Um registo de um projeto artístico, nas suas complexidades e sucessos. Uma análise sobre aquilo em que consistiu e uma proposta sobre um novo caminho que, afinal latente, existiu sempre.

A reação à imagem é ‘visceral’ como o afirma Gombrich⁶³.

A caricatura é imagem. É também manifestação de crítica. Mas não é apenas crítica.

A imagem enquanto representação enfatizada e interpretada da realidade pode considerar-se caricatura. E enquanto uma das primeiras manifestações de arte da humanidade - das pré-históricas representações de animais e mulheres, a arma ilustrativa de crítica política e social da contemporaneidade - é sobretudo, enquanto imagem e como outros símbolos visuais, um poderoso meio de nos tocar. E o ser humano reage, pela sua natureza, com mais intensidade a imagens que a palavras. A reação à palavra é emocional. A reação à imagem é ‘visceral’.

Com uma investigação de vinte anos na barrística este meu trabalho de autor tem sido principalmente a elaboração e modelagem do que se poderão chamar de caricaturas. Não necessariamente no sentido estrito da crítica social, embora também o tenham,

⁶² <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/linguagem?express=linguagem+artistica>

⁶³ GOMBRICH, E. H.; KRIS, Ernst - *The Principles of Caricature*, London: British Journal of Medical Psychology, 1938.

mas sobretudo na representação enfatizada de particularidades, físicas ou psicológicas. Mas algo ficou lá atrás nesse início de caminho. E havia algo de ‘visceral’ também nisso.

A caricatura é uma expressão e as peças que elaboro, quer eventualmente pelas influências da banda desenhada da minha infância e juventude quer pela ausência de referências académicas outras que tinha nesta arte, sempre tiveram, na minha opinião, uma autonomia plástica que se traduziu, cedo, por *linguagem*. Uma linguagem é um conjunto de símbolos, sinais, traços, imediatamente reconhecível como única e própria.

A *Aldeia da Terra* iniciou-se como um projeto que pretendia reunir, numa mostra permanente aberta ao público, réplicas das peças encomendadas, mas não apenas. Outras havia fruto de imaginação, referências na imprensa, quotidiano. Uma Aldeia em miniatura, encaminhada para um retrato de usos, costumes e tradições. Uma banda desenhada a três dimensões repleta de personagens, casas, cenários, viaturas e situações. Muitas delas com alguma relação com pessoas reais. Gente que existe, nas suas rotinas, afazeres, passatempos e manias. Alguns que já não existem. Pessoas retratadas, descritas por si mesmas ou por familiares e amigos. São no seu âmago socio-retratos da vida real, sem pretensões a críticas, morais ou pedagógicas. O humor surge por si, porque na realidade todos somos caricatura de algo, até de nós mesmos. Somos todos diferentes, mas somos todos iguais. Uma caricatura, enquanto olhar despojado de quem a realiza pode ser crítica, eventualmente até ‘agressão’ afirma Gombrich. Quem caricaturiza agride? Então porque quererá alguém ser caricaturado? Será uma forma de honestidade crua, esta de que precisamos? *Diz-me como sou, por favor, sem as gentilezas socialmente convencionadas...*

Este trabalho é também um exercício de recolha de momentos que estiveram na origem, edificação e funcionamento de uma obra plástica chamada *Aldeia da Terra* e da sua linguagem que influenciou outra. Pela ausência de referências plásticas do autor, moldado em autodidatismo e socialmente condicionado pela cultura contemporânea, poder-se-á considerar esta uma linguagem própria no panorama da barrística portuguesa atual, de facto.

Segundo Hugo Guerreiro, Diretor do Museu Municipal de Estremoz e promotor da candidatura do Figurado de Estremoz a Património Cultural Imaterial da Humanidade:

Temos excelentes exemplos de artesãos que não permitiram ver a sua criatividade acorrentada a estes pressupostos [estereótipos, provincianismo e imaginário turístico], Tiago Cabeça não está preso a essa inevitabilidade, avançando num caminho muito próprio e autêntico.⁶⁴

Entendemos da afirmação de Hugo Guerreiro que não se refere apenas ao que se convencionou chamar *artesão*, mas sim o *artesão/artista*, porque se o *artesanato* se preocupa sobretudo com a produção e reprodução de objectos, estrito senso não faria sentido um caminho “muito próprio e autêntico” que pressupõe *criatividade* e logo, por definição, ser classificado de um caminho *Artístico*.

Em relação ao Figurado de Estremoz o meu trabalho diferencia-se.

Hugo Guerreiro afirma⁶⁵: “Não poderemos chamar Arte aos bonecos de Estremoz. São Artesanato.”

E são *Artesanato* porque o Figurado de Estremoz, cuja produção por mãos de artesãos ainda hoje acontece segundo técnicas centenárias, é justamente isso: reprodução. No texto da Candidatura à classificação da UNESCO que podemos consultar na Matriz PCI⁶⁶ Hugo Guerreiro descreve não um processo *criativo*, mas de *produção* e réplica de modelos antigos.

Não foi o que aconteceu no projeto *Aldeia da Terra*.

Neste encontramos de facto a barrística e a produção de figurado, mas todo ele encoimado na forma de caricaturas ou simplesmente imaginado pelo autor e consequentemente original. Este é reconhecidamente de peça única, individual, criativa. Como um cartoonista desenha múltiplas personagens numa folha de papel para ilustrar as suas histórias, também o autor da *Aldeia* desenhou (moldou) centenas de per-

⁶⁴ Valarinho, António (2008, p.93). Figuras & figurado: rostos, almas e máscaras no figurado tradicional e contemporâneo português. Feira Internacional de Artesanato-FIL; Instituto do Emprego e Formação Profissional.

⁶⁵ Conversa telefónica dia 30 Janeiro 2018, 10h

⁶⁶ Matriz Património Cultural Imaterial 2014. Consultado em 31 Janeiro de 2018. Disponível em <http://www.matrizpci.dgpc.pt/MatrizPCI.Web/Inventario/InventarioConsultar.aspx?IdReg=404>

sonagens e contextos para, sem diálogos textuais, contar histórias. Assim temos os elementos que podem definir uma obra de arte criativa e única.

Então se a *Aldeia da Terra* é uma obra plástica, se essa obra tem símbolos distintos, se o seu carácter e cunho são vincadamente reconhecíveis, coerentes e consistentes e se estes são atribuídos a um autor, como uma expressão original e diferenciadora, nesse caso por definição também temos uma *linguagem* diversa de outras. Temos uma nova linguagem na barrística.

A *Aldeia da Terra*, assim, foi o culminar de um percurso individual e original de vinte anos. Pelas suas idiossincrasias foi uma ideia que se socorreu de soluções criativas e tal como outras baseada em saberes tradicionais da disciplina, construindo o caminho enquanto o percorria.

Se este projeto interpreta a sociedade contemporânea - como a barrística estremocense interpretava o século XVIII - numa visão muito própria, podemos também afirmar que a barrística de figurado artístico em Portugal está viva e é dinâmica.

A criatividade originou o figurado estremocense. Este institucionalizou-se. Hoje é reproduzido artesanalmente como uma valência e tradição culturais.

A *Aldeia da Terra* na realidade é, contemporaneamente, uma semelhante manifestação de originalidade e criatividade – popular sim - como o foi o início do figurado de Estremoz há trezentos anos. E tal como este surgiu exatamente como uma atividade criativa com fins comerciais.

E se depois das figuras votivas do presépio estremocense surgiram temas também profanos, onde a pequena burguesia e o povo não apenas se reviam e identificavam como adquiriam, certamente hoje a “Matança do porco”, o “Sargento a cavalo”, a “Mulher das galinhas” ou o “Cirurgião” de outrora são substituídos pelo “Polaroid da Boda”, “D.^a Maria Vinagre e Sr. António Sim Querida da Silva”, “Facebook” ou “Passeio com o avô”. Representações ou paródias do quotidiano dos nossos dias. Igualmente, maior parte delas, representadas também nos dias de hoje por pedido e encomenda.

Se este paralelo existe, se estes temas *profanos* são solicitados e encomendados, produzidos e comercializados e se esta linguagem é única e característica de um autor e

não tem uma valência ou carga histórica de tradição, então estamos perante uma continuidade dinâmica da barrística de figurado em Portugal. São peças de *Arte* cujo valor é intrínseco, seja pelo objetivo da sua contemplação ou, também pela (mesmo que modesta) valorização social de quem se vê representado e as encomendas.

O figurado de Estremoz não poderia hoje eventualmente *evoluir* porquanto o seu valor reside justamente na sua tradição e carga histórica. Qualquer evolução ditaria eventualmente a sua desvirtuação. A barrística de figurado em Portugal só poderia ter uma continuidade dinâmica e evolutiva seguindo novos caminhos, novas linguagens, novas interpretações sociais, agora mais contemporâneas. O autodidatismo do autor, livre de condicionantes académicas, só reforçou esse paralelo entre genuinidades e ingenuidades atuais e de há trezentos anos. A *Aldeia da Terra* é justamente isso. A continuidade (e não reprodução) viva de uma *Arte* (e não artesanato) centenária, agora em sócio retratos contemporâneos.



Fig. 86

D^a Maria Vinagre e Sr. António Sim Querida da Silva

Uma nova abordagem à barrística portuguesa.
A influência do projeto *Aldeia da Terra* na conceção de uma nova linguagem artística.



Fig.87

Passeio com o avô



Fig. 88

Polaroid da Boda

Uma nova abordagem à barrística portuguesa.

A influência do projeto *Aldeia da Terra* na conceção de uma nova linguagem artística.



Fig.89

Facebook

Um exemplo dessa genuinidade/ingenuidade será talvez a história de *Pedro e a andorinha*.

Em 2003 uma jornalista⁶⁷ da RTP. Certo dia veio fazer uma peça sobre a *Oficina da Terra* bastante combalida, pois chegara diretamente de um outro trabalho que fizera nesse dia sobre o Tomás. Uma criança que, atropelada dois anos antes, estava em coma desde então. Já vivera dois aniversários assim. A sua descrição do Tomás e da dor dos pais também me afetou bastante. A frase que deixou foi o mote para uma nova inspiração:

*Adormeceu e ficou menino para sempre.*⁶⁸

⁶⁷ Ana Candeias

⁶⁸ Idem

Uma nova abordagem à barrística portuguesa.
A influência do projeto *Aldeia da Terra* na conceção de uma nova linguagem artística.



Fig.89.1



Fig. 89.2

O Bule. 1ª peça Inspirada na história de Tomás

Uma nova abordagem à barrística portuguesa.
A influência do projeto *Aldeia da Terra* na conceção de uma nova linguagem artística.



Fig. 89.3

Tomás nas palhinhas

A partir dessa descrição surgiu-me um conjunto de peças que evoluíram nesse e noutros temas para aquela que hoje muitos conhecem por *Pedro e a andorinha*.



Fig. 89.4

Menino Jesus nas palhinhas

Alguns anos mais tarde soube que o Tomás acabou por falecer. Em jeito de homenagem escrevi a história⁶⁹ onde juntava não apenas a descrição do episódio do Tomás (que nunca cheguei a conhecer nem a ver na peça da TV), com as diabruras dos meus próprios irmãos mais novos, Simão e Pedro. A realidade é que dos que adquirem a peça poucos são os que lhe conhecem o verdadeiro sentido, antes interpretando-a de outras e pessoais formas.

⁶⁹ Pedro e a andorinha – Anexo 3

Uma nova abordagem à barrística portuguesa.
A influência do projeto *Aldeia da Terra* na conceção de uma nova linguagem artística.



Fig. 89.5

Pedro e a andorinha

Se é verdade que este meu caminho de socio-retratos ilustrava partes mais humorísticas da minha vida e da de terceiros, também o fazia com outras facetas mais reais e densas. Retratava a vida que eu vivia e com a minha sensibilidade. Isso acontecia de forma mais ou menos ingénua é um facto. Também é verdade que esse caminho foi uma opção. E, tal como a barrística de Estremoz, também essa opção partiu da imagem do presépio e das figuras do imaginário religioso. Com o tempo ultrapassou esse tema naturalmente. Mas algo ficou lá atrás, nas primeiras peças, antes de iniciar este caminho mais comercial.

O que ficou lá atrás foi a tal expressão do corpo, a *linguagem*, que chamei em mim, *latente*.

3.2 - Uma nova abordagem à barrística.

A coleção “*A procura de um corpo*” foi de facto a minha primeira expressão artística em barro.

Estas deram lugar à minha primeira exposição. Uma coletiva, de esculturas minhas e desenhos de outra autora⁷⁰.



Fig. 89.6

A procura de um corpo – 2 figuras.⁷¹

Essa foi a minha primeira manifestação de expressão plástica no contacto com o médium. O barro. E não creio que possamos encontrar um paralelo plástico entre esta expressão, certamente mais intuitiva, orgânica e emocional, numa comparação com as

⁷⁰ Marta Rego

⁷¹ Colecção particular Prof^a Dr^a Maria José Brito. Foto gentilmente cedida pela própria.

origens da barrística de Estremoz – ou da *Aldeia da Terra* - e as suas intencionalidades comerciais. No entanto as duas estão intrinsecamente relacionadas.

Recordo que originalmente a minha intenção era produzir objectos utilitários que me permitissem uma atividade e rendimentos suplementares. A constatação da eventual fraca qualidade destes gorou essas expectativas e os pedaços de barro poderiam ter ficado logo por ali, a secar ao ar ambiente. No entanto o material *chamou* e a expressão, naturalmente, surgiu. O tema poderia ter sido qualquer um, sem premeditação, objetivo ou intenção. A forma livre de processo mental aparentemente materializou-se inconscientemente. Estas foram as figuras que esse apelo originou.

E a forma, já vimos, ao contrário da palavra, é visceral. Creio que foi nesse momento que surgiu a *linguagem* que era latente. Uma linguagem diferente daquela que construiu o projeto *Aldeia da Terra* e que não terá paralelo nessas intenções. No entanto foi a que lhe deu origem.

A *Arte* é um *continuum* e neste cabe, já percebemos, praticamente tudo.

As minhas primeiras manifestações artísticas em barro foram certamente muito intuitivas, mas eram a materialização de uma linguagem própria, pelas suas características.

Encontro paralelo nestas figuras de *A Procura de um corpo* com a intuitiva arte do ser humano nos finais do paleolítico, aparte as mil gerações que nos separam.

O homem pré-histórico nas suas ansiedades ou questões, na consciência de ser diferente dos restantes seres vivos representa-se. E representar-se é a manifestação da consciência de existir e, portanto, é questionar-se também. O ser humano questiona a sua existência permanentemente e evolui. É assim individualmente ou em sociedade. Essa é uma busca constante que se traduz nesse caminho igualmente social. De sociedades tribais a civilizações. De impérios clássicos a reinos medievais. De países em desenvolvimento a potências atómicas.

O paralelo do primeiro contacto com o médium – o barro – material que de facto e plasticamente para mim era completamente desconhecido, deu-me esse deslumbramento, da forma que se origina a partir da terra molhada e encaminhava o gesto livre de consciência ou julgamento. Não era importante o que se fazia. Algo estava a surgir.

E a cada gesto parte da matéria se transformava. E isso era algo de extraordinário para mim.

Há qualquer coisa de muito primordial no elemento terra. Muito ancestral. E as representações artísticas do homem do paleolítico têm esse elemento comum, elaboradas em terra ou noutros materiais: a figura humana. A representação de si mesmo ou da sua semelhança.

Suponho que o paralelo que se pode fazer com a linguagem plástica do projeto *Aldeia da Terra* será sobretudo pela maior ou menor consciência dessa autorrepresentação. E quando refiro *auto* falo em termos genéricos do ser humano, não necessariamente em retrato consciente e próprio.

Se mãos não iniciadas na arte obtêm o material para transformar que fazem? É consciente esse primeiro momento de transformação do médium? E o surgir da figura humana não é, assim, algo de visceral? Em contrapartida a intencional caricaturização de terceiros é certamente um gesto concebido e premeditado, intencional. Até pelo facto de já dominar, mesmo que rudimentarmente, a matéria.

Na sua essência estamos assim perante duas linguagens completamente diferentes. Na sua forma, como se pode constatar, essa diferença é explícita.



Fig. 90

De terra ao céu – três figuras

3.2.1 - De terra ao céu – o voltar à origem.

Neste trabalho pretendi sobretudo vincar essa diferença de forma e conteúdo que, na minha opinião, existe entre duas linguagens: uma que existia no projeto *Aldeia da Ter-*

ra e uma que não existia senão nesse fugaz momento de há vinte anos em *A procura de um corpo* e que agora pretendo fazer renascer.

Nesta lógica e independentemente das causas que a originam, o trabalho, cujo título é *De terra ao céu* consiste numa instalação que reúne elementos do projeto *Aldeia da Terra* mas não se espartilha no seu conceito. Pelo contrário. É uma reflexão, além de uma síntese. É o retomar de um caminho que ficou porque nem se tinha consciência da sua existência. Esse foi despertado justamente por este percurso académico, que para o outro, de carácter mais popular e empírico seria, porventura nocivo.

E se a imagem é visceral talvez possamos afirmar que a arte, na sua expressão mais livre e genuína também o pode ser.

A expressão do corpo foi a primeira e latente linguagem que surgiu nas minhas iniciais manifestações artísticas. O meu primeiro contacto com a matéria e a sua transformação. Esse caminho ficou lá atrás, há vinte anos, preterido por um outro, consciente, que se impunha por motivos de necessidade.

A imagem da caricatura ou da representação religiosa são manifestações culturalmente encaminhadas, intencionalmente elaboradas com um propósito, seja o da crítica, representação ou da devoção. Sempre o da comercialização. Por outro lado, o homem do Gravetiano sentia necessidade de expressar a figura de si mesmo, da mulher, dos animais, das forças naturais que o atormentavam e essa era uma manifestação fundamental para ele, visceral também.

Hoje não nos atormenta a figura de Deus e a razão da crítica social, mesmo existindo e explorada por convicções ou comercialmente, na forma de cartoons de jornais, programas satíricos ou outros, dilui-se numa sociedade gradualmente mais tolerante e compreensível para com as diferenças e escolhas de todos.

Não sei quais serão as ansiedades do ser humano contemporâneo, melhor compreendidas sempre numa retrospectiva histórica. Suponho que sejam comuns às minhas. Julgo que cada expressão artística é, em si, uma manifestação disso mesmo e os meus trabalhos de há duas décadas certamente o seriam, porque não pensados, apenas sentidos.

Mas a questão coloca-se e não é fácil. Se temos consciência que esse momento aconteceu, que essa linguagem plástica existe, se manifestou e é completamente distinta da outra, que norteou um percurso profissional e artístico de duas décadas, então como se recupera, objetiva e intencionalmente, um início de percurso que era emotivo e visceral?



Fig. 91

De terra ao céu - detalhe

Antony Gormley com a sua obra *Field* (1989-2003) vai, na minha opinião, buscar muito dessa primordialidade de sentir e questionar essa consciência de existir, mesmo que projetando nas questões de um futuro coletivo essas dúvidas e suas responsabilidades.

Uma nova abordagem à barrística portuguesa.

A influência do projeto *Aldeia da Terra* na conceção de uma nova linguagem artística.

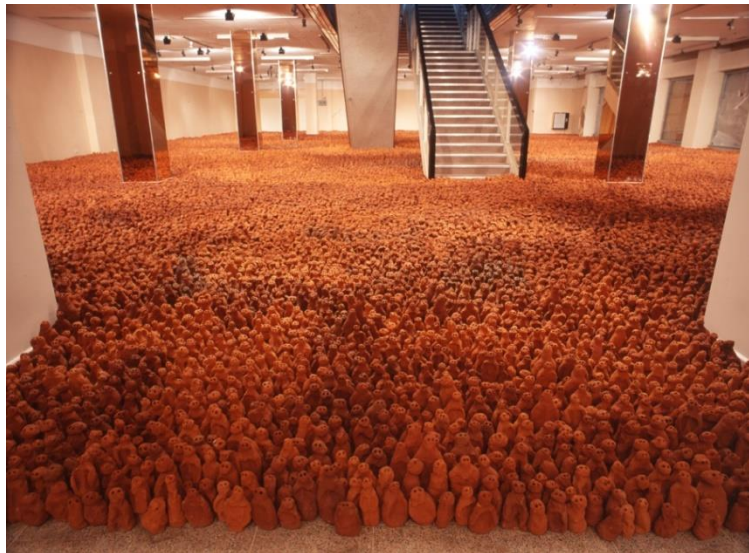


Fig.92

Antony Gormley - Field (1989-2003)



Fig. 93

Antony Gormley – Field. Detalhe

Como surgimos? Para onde vamos?

São respetivamente as grandes questões do homem e também as questões do artista plástico. Na realidade uma e a mesma pergunta.

From the beginning I was trying to make something as direct as possible with clay: the earth.

I wanted to work with people and to make a work about our collective future and our responsibility for it. I wanted the art to look back at us, its makers (and later viewers), as if we were responsible - responsible for the world that it [FIELD] and we were in. I have made it with help 5 times in different parts of the world.

The most recent is from Guangzhou, China, and was exhibited in Guangzhou, Beijing, Shanghai and Chongqing in 2003. It is made from 125 tonnes of clay energised by fire, sensitised by touch and made conscious by being given eyes.

The 210,000 body-surrogates completely occupy the space in which they are installed, taking the form of the building and excluding us, but allowing visual access.

It is always seen from a single threshold. The dimensions of the viewing area are equivalent to no less than one sixth of the total floor area of the piece. This viewing area is completely empty.

The viewer then mediates between the occupied and unoccupied areas of a given building. I like the idea of the physical area occupied being put at the service of the imaginative space of the witness.

Antony Gormley⁷²

Recorrendo a trabalhadores manuais, artesãos chineses no caso, e elaborando esta obra plástica integralmente em figuras de terracota, Gormley coloca duzentas e dez mil *figuras conscientes* a observar-nos, a nós observadores, colocando a matéria primordial a questionar-nos. A nós que questionamos.

E essa matéria primordial pode questionar-nos de diversas formas.

Se os *olhos* são apenas dois orifícios, em Gormley, mas suficientes para tornarem a matéria *consciente*, a sua aparente inexpressividade no trabalho também em terracota de Jorge Vieira, guarda a *matéria consciente* interiormente, como uma *máscara caricatura*, a fazer lembrar as imagens africanas representativas ou votivas.

⁷² Antony Gormley. Consultado em 7 Fevereiro 2018. Disponível em <http://www.antonygormley.com/projects/item-view/id/245#p0>



Fig. 94

Da esquerda para a direita: *Ser Estranho 3 Braços* (1949) Terracota e engobes; *Figura Bizarra* (1952), em bronze. *Homem-Cabeça* (1971)⁷³ de terracota com engobes. Jorge Vieira.

O extremo deste jogo de consciência da matéria primordial poderia ser a peça de outra artista consagrada a quem este médium apaixona: Virgínia Frois, na sua peça *Ressonâncias* materializou nove cabeças, a partir da sua, onde o positivo dessa representação está, não no exterior, mas no interior de cada um destes invólucros/urna, resguardando o segredo, cada um deles por inerência do recipiente, intemporal e indiferente ao passar dos futuros milénios que se preconizam. Como cápsulas do tempo que, em silêncio, irão transportar a nossa impressão – um instantâneo do nosso consciente - muito para lá da nossa efémera existência. A matéria, nestes casos, não apenas é consciente como guarda a consciência que somos.

⁷³ Imagem Gerardo Santos/global imagens disponível em <https://www.dn.pt/artes/interior/jorge-vieira-seres-estranhos-invadem-a-galeria-sao-mamede-5189788.html>



Fig. 95

Ressonâncias – Virgínia Frois⁷⁴

E se a definição de *Ego* é: “1. o ser enquanto entidade consciente; 2. autoestima; 3. PSICANÁLISE parte da psique que tem como funções a regulação das tendências instintivas e a comprovação da realidade”⁷⁵ e se segundo Gombrich⁷⁶ a “capacidade do ser humano de entender a caricatura demonstra da sua força de Ego”, então não fará sentido o caminho oposto? Não fará sentido entender as representações artísticas enfatizadas do homem do Paleolítico (de certa forma caricaturas) como tentativas sucessivas de se compreender a si próprio? E se isso faz sentido, que mudou desde então? Não continuamos a questionar-nos, ‘mil gerações’ depois?

⁷⁴ Disponível em <http://projetoressonancias.blogspot.pt/>

⁷⁵ Disponível em <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/ego>

⁷⁶ GOMBRICH, E. H.; KRIS, Ernst (1938). *The Principles of Caricature*, London: British Journal of Medical Psychology.



Fig. 96

Richard Stipl – Sculptures 7⁷⁷

As representações exageradas na *escultura psicológica* de Richard Stipl⁷⁸ têm a ver com isso mesmo. Com “a perceção de nós mesmos (...) com a exploração de universos paralelos de perguntas sem respostas e os grandes “se” da história”⁷⁹

Ron Mueck, “considerado o maior escultor vivo (...) australiano sediado em Londres e genro de Paula Rego, que trabalha como um relojoeiro ou um cirurgião”⁸⁰ iniciou a sua carreira como artesão⁸¹ autodidata de bonecos e figuras para desenhos animados e hoje, no hiper-realismo do seu trabalho artístico conseguimos encontrar até “verdadeiro cabelo humano”⁸².

⁷⁷ Richard Stipl. Consultado em 10 Fevereiro de 2018. Disponível em <http://www.richardstipl.cz/archive.html>

⁷⁸ Artista plástico que usa o barro apenas como material transitório e que se usa a si mesmo como modelo, cujo trabalho conheci na ARCO Madrid 2003.

⁷⁹ Richard Stipl em entrevista. Consultado em 9 Fevereiro 2018. Disponível em <http://www.cartolamag.com/2016/02/a-arte-psicologica-de-richard-stipl.html>

⁸⁰ Semanário Sol, 5 Maio 2013. *Ron Mueck*. Consultado em 2 Janeiro 2018. Disponível em <https://sol.sapo.pt/artigo/74355/ron-mueck-esculturas-que-sonham>

⁸¹ The Guardian. 2006. *Ron Mueck: From Muppets to motherhood*. Consultado em 4 Fevereiro de 2018. Disponível em <https://www.theguardian.com/artanddesign/2006/aug/06/art2>

⁸² Semanário Sol, 5 Maio 2013. *Ron Mueck*. Consultado em 13 Fevereiro de 2018. Disponível em <https://sol.sapo.pt/artigo/74355/ron-mueck-esculturas-que-sonham>



Fig. 97

Boy – Ron Mueck⁸³

Mas na realidade estas '*caricaturas tecnológicas* hiper-realistas' onde podemos, à lupa, encontrar a 'verdade da representação', a 'imitação mais perfeita' da natureza (paradoxalmente aquilo que, antes do Renascimento, era a definição da qualidade e mestria não do *artista*, mas do *artesão*...) estão tão distantes das respostas quanto o estavam as toscas *Vénus*, elaboradas pelo homem do período Gravetiano. Mueck questiona também, tenta compreender para lá das respostas que aparentemente são óbvias. *Dead Dad* (1996-97) é um exemplo extremo dessa tentativa.

⁸³ The Atlantic.com. Consultado em 15 Fevereiro 2018. Disponível em <https://www.theatlantic.com/photo/2013/10/the-hyperrealistic-sculptures-of-ron-mueck/100606/>



Fig. 98



Fig. 99

Dead Dad – Ron Mueck 1996-97

De terra ao céu (Fig. 100, Fig. 101) parte da matéria primordial para tentar alcançar mais além. Parte justamente do barro, a matéria consciente pois se - *somos pó e ao pó voltaremos* - o barro somos nós. O corpo é esse barro moldado, é a representação própria. Não importa se é masculino, se é feminino. Nem o gesto importa. A Ação, o que cada personagem está ou não a fazer. Somos biliões de seres e a cada dia temos ziliões de gestos. Todos são o mesmo: existir. A máscara poderá ser a caricatura de nós mesmos, pois todos somos caricatura de alguma coisa. Somos caricaturas de nós próprios todos os dias. E o céu, por definição, é algo que nunca alcançaremos, a resposta que procuramos há milénios, a resposta a todas as questões numa só.

A Arte nasceu, para o homem, dessa necessidade de se representar para melhor se compreender. O ansioso gesto artístico do homem transformou a lama (à sua imagem) que se tornou pedra pelo fogo e assim, pela cerâmica, originou a aventura da sedentarização, da agricultura, da escrita, da civilização, da evolução, da contemporaneidade...

E, no entanto, a resposta ainda não surgiu... continuamos a procurá-la. É justamente por isso que este caminho, esta aventura, do ser humano, continua...

E se a tivéssemos encontrado?

Uma nova abordagem à barrística portuguesa.
A influência do projeto *Aldeia da Terra* na conceção de uma nova linguagem artística.



Fig. 100

De terra ao céu - detalhe

Uma nova abordagem à barrística portuguesa.
A influência do projeto *Aldeia da Terra* na conceção de uma nova linguagem artística.



Fig. 101

De terra ao céu – Instalação

Considerações finais

A arte é um *continuum* onde quase tudo tem lugar. O *artesanato*, mais que uma referência a objectos em concreto, é uma definição de uma forma de produção de objectos. Arte é qualquer objeto, definição, conceito que tenha na sua origem criatividade e interpretação pelo autor. Nesta lógica o Artesanato estremocense, por exemplo, (que na sua origem no século XVIII iniciou em Portugal a valorização do *médium* barro como meio de expressão de Arte) não é, atualmente, *Arte*, mas *Artesanato* pois justamente trata-se da *reprodução artesanal* contemporânea de *objectos de Arte* originários no século XVIII. A *Aldeia da Terra* e a sua linguagem plástica são *Arte*, pois são uma expressão interpretativa, original, viva e dinâmica da barrística - à semelhança do figurado de Estremoz setecentista original – também de socio retratos. Tal como a estremocense, a linguagem plástica da *Aldeia da Terra* surgiu com objetivos comerciais e tal como aquela, na altura, também tem o seu lugar hoje na estratificação social contemporânea para que a arte contribui.

A imagem é visceral, afirma Gombrich.

Nesta lógica as primeiras figuras antropomórficas elaboradas em barro pelo ser humano – que eventualmente originaram a própria invenção do processo cerâmico – podem ser autorrepresentações (caricaturas pela inerente ênfase de atributos) e a manifestação da consciência e do questionar do *ser*. Gombrich afirma também que a capacidade de entender a caricatura pelo caricaturado é uma manifestação da *força do ego*. A *Arte*, nessas representações antropomórficas pode assim ser um processo de descoberta do *eu* que ainda hoje continua. Gormley, Vieira, Fróis, Stipl, Mueck podem ser exemplos. *De terra ao céu* expressa uma linguagem plástica que recolhe influências também da caricatura (*Aldeia da Terra*) e do sócio retrato, mas mais primordial, mais visceral.

Se a barrística fosse o mar, a linguagem plástica da *Aldeia da Terra* seria a espuma das ondas que quebram hoje na areia. *De terra ao céu* seria a coluna de água, de profundidade e luz rarefeita, onde perdemos a noção de espaço e tempo.

Uma nova abordagem à barrística portuguesa.

A influência do projeto *Aldeia da Terra* na conceção de uma nova linguagem artística.

Referências bibliográficas

Bibliografia

- ABELHO, Azinhal (1964). *Memória sobre os barros de Estremoz*. Panorama.
- BARIDON, Laurent: GUÉDRON, Martial (2006). *L'art et l'histoire de la caricature*. Paris: Éditions Citadelles & Mazenod.
- CABANIS, Bruno (2014). *Les sculpteurs de BD*. Eyrolles.
- CHAVES, Luis (1943). *A arte popular: aspectos do problema*. Porto: Portucalense.
- CONNELLY, Frances S. (2003). *Modern art and the grotesque*. Kansas City: University of Missouri, Cambridge University Press
- CONNELLY, Frances (2014). *The Grotesque in western art and culture. The Image at play*. University of Missouri, Kansas City: Cambridge University Press.
- DESIGN, Centro Português do (2003). *A alma do design*. Centro Português de Design. Lisboa.
- DIAS, Aida Sousa: MACHADO, Rogério (1987). *A cerâmica de Rafael Bordalo Pinheiro*. Porto: Lello.
- FERNANDES, Isabel Maria (2005). *Figurado português. De santos e diabos está o mundo cheio*. Porto: Civilização.
- FERRÃO, Julieta (1946). *Rafael Bordalo Pinheiro, 1846-1945*. Lisboa: Litoral.
- FRANÇA, José Augusto (2005). *Rafael Bordalo Pinheiro e a sociedade do seu tempo*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- GLEITMAN, Henry: REISBERG, Daniel: FRIDLUNG, Alan (2011). *Psicologia*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- GOMBRICH, E. H. (2008). *Arte e ilusão. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Londres: Phaidon.

GOMBRICH, E. H.; KRIS, Ernst (1938). *The Principles of Caricature*, London: British Journal of Medical Psychology.

PERDIGÃO, Teresa; CALVET, Nuno (2003). *Tesouros do artesanato português – Olaria e Cerâmica*. Verbo.

PINTO, Joaquim da Silva (1997). *Indústrias da cultura, artesanato e design*. Lisboa. Associação Industrial Portuguesa.

SEARLE, Ronald; ROY, Claude; BORNEMANN, Bernd (1974). *La caricature : art et manifeste : du XVIe siècle à nos jours*. Genève: Albert Skira.

SHELTON, Antony Alan (2015). *Heaven, Hell and something in between: Portuguese Popular Art*. Vancouver: Figure 1 Publishing.

SMITH, Edward Lucie (1981). *The art of caricature*. London: Orbis.

SOUSA, Osvaldo - *A caricatura política em Portugal*. Lisboa: Salão Nacional de Caricatura, 1991.

SOUSA, Osvaldo (1990). *Um Tom caricatural*. Lisboa: Artes plásticas

Sculpture 1. (2006). *From antiquity to the Middle ages*. Taschen.

Sculpture 2. (2006). *From the Renaissance to the Present Day*. Taschen.

WILLIAMS, Arthur (2005). *The sculpture reference illustrated*. Sculpture Books Publishing.

WRIGHT, Thomas (1875). *Histoire de la caricature et du grotesque dans la littérature et dans l'art*. Paris: Adolphe Delahays.

Monografias

COSTA, Alexandre Alves: FERNANDES, Isabel Maria (2007). *Rosa Ramalho: a coleção*. Barcelos: Museu de Olaria.

IEFP (2000). *Artesanato da região Alentejo*. Lisboa: IEPF.

MILHAZES, Cláudia: RAMALHO, Teresa (2016). *Catálogo de Exposição*. Barcelos: Município de Barcelos, Museu de Olaria.

OLIVEIRA, Ernesto Veiga (1991). *Rosa Ramalho. Catálogo de Exposição*. Lisboa: IEPF.

PEIXOTO, Rocha (1966). *As Olarias de Prado*. Barcelos: Museu Regional de Cerâmica.

SEIXAS, Paulo Castro: PROVIDÊNCIA, Paulo (2002). *Figurado. Uma visão do mundo*. Barcelos: Museu de Olaria.

RIOS, Conceição (2006). *Um Percurso pelo Figurado de Barcelos*. Câmara Municipal de Barcelos, Museu de Olaria.

RIOS, Conceição, RAMOS, Graça, RÊGO, Pedro (2006). *Olaria de Barcelos: as voltas do barro*. Barcelos: Câmara Municipal: Museu de Olaria: Serviço de Turismo.

VALARINHO, António (2000). *As Idades do futuro: formas e expressões de raiz contemporânea*. Lisboa: Instituto do Emprego e Formação Profissional.

VALARINHO, António (2008). *Figuras e figurado: Rostos, almas e máscaras no figurado tradicional e contemporâneo português*. Lisboa: Instituto de Emprego e Formação Profissional.

VERMELHO, Joaquim (1990). *Barros de Estremoz: contributo monográfico para o estudo da olaria e da barrística*. Limiar.

VICTOR, Isabel: GONÇALVES, Luís Jorge (1993). *Artesãos e artesanato: percursos na Costa Azul*. Setúbal: Região de Turismo da Costa Azul.

Webgrafia

Boucher, Brian (2016). Study Says Millennial Collectors Have Faulty Grasp of Art's Value. Artnet news. Consultado em 11 Janeiro de 2018. Disponível em <https://news.artnet.com/market/millennial-art-collection-study-us-trust-502013>

Budja, Mihael (2006). *The transition to farming and the ceramic trajectories in Western Eurasia - from ceramic figurines to vessels*. Department of Archaeology, Faculty of Arts, University of Ljubljana. Consultado a 8 Janeiro 2018. Disponível em http://www.academia.edu/2375716/The_transition_to_farming_and_the_ceramic_trajectories_in_Western_Eurasia_from_ceramic_figurines_to_vessels

Câmara Municipal de Mafra (2015). *Aldeia típica José Franco, História*. Consultado a 26 Dezembro 2017. Disponível em <http://www.cm-mafra.pt/pt/turismo/aldeia-museu-jose-franco>

Catalunya em Miniatura, História. Consultado a 26 Dezembro 2017. Disponível em: <http://www.catalunyaenminiatura.com/en/historia/>

Comissão Nacional para a Promoção dos ofícios e das Micro empresas artesanais. Coimbra. Consultado em 10. Janeiro 2018. Disponível em http://dueceira.pt/artesanatorede/files/estatuto_do_artesao.pdf

Cultura, Secretariado Nacional da Pastoral da. *O presépio barroco Português*. Consultado em 10 Janeiro 2018. Disponível em http://www.snpcultura.org/o_presepio_barroco_portugues.html

Encyclopedia Britannica. Art definition. Consultado em 11 Janeiro de 2018. Disponível em <https://www.britannica.com/art/visual-arts>

Encyclopedia Britannica. *Fernando Botero Biography*. Consultado a 26 Dezembro 2017. Disponível em <https://www.britannica.com/biography/Fernando-Botero>

Expresso, Emprego. (29.01.2016). Consultado em 11 Janeiro 2018. Disponível em <http://expressoemprego.pt/noticias/millennials--o-que-eles-querem-das-empresas/3982>.

Gormley, Antony. Field (1989-2003). Consultado em 31 de Janeiro de 2018. Disponível em <http://www.antonygormley.com/projects/item-view/id/245#p0>

Guerreiro, Hugo. *Produção de Figurado em barro de Estremoz*. Matriz Património Cultural Imaterial 2014. Consultado em 31 Janeiro de 2018. Disponível em <http://www.matrizpci.dgpc.pt/MatrizPCI.Web/Inventario/InventarioConsultar.aspx?IdReg=404>

Infopedia. Rafael Bordalo Pinheiro. Consultado em 15 Jan 2018. Disponível em [https://www.infopedia.pt/\\$rafael-bordalo-pinheiro](https://www.infopedia.pt/$rafael-bordalo-pinheiro)

Instituto Nacional Estatística. Dados da Cultura 2014. Consultado a 11 Janeiro 2018. Disponível em https://www.ine.pt/xportal/xmain?xpid=INE&xpgid=ine_destaques&DESTAQUESdest_boui=224737758&DESTAQUESmodo=2

Madurodam, History. Consultado a 26 Dezembro 2017. Disponível em:

Minimundo, History. Consultado a 26 Dezembro 2017. Disponível em <http://minimundo.com.br/parque/historia>

Museu municipal de Estremoz. Consultado a 10 Janeiro de 2018. Disponível em <http://museuestremoz.blogspot.pt/2007/12/exposio-de-prespios.html>

Pamela B., Vandiver, Olga, Soffer, Bohuslav Klima, Jiri Svoboda (1989). *The Origins of Ceramic Technology at Dolni Věstonice, Czechoslovakia*. Consultado em 8 de Janeiro de 2018. Disponível em <http://science.sciencemag.org/content/246/4933/1002>

Porto Editora. Infopedia. Consultado a 26 Dezembro 2017. Disponível em <https://www.infopedia.pt/>

Rodin Museum. Rodin, Auguste – Biography. Consultado a 26 Dezembro 2017. Disponível em www.rodinmuseum.org/collections/collectiontheme/6.html

Uma nova abordagem à barrística portuguesa.

A influência do projeto *Aldeia da Terra* na conceção de uma nova linguagem artística.

Silva, Joaquim Palminha da. *O presépio português*. Agencia Ecclesia (2007). Consultado em 10 Janeiro de 2018. Disponível em <http://www.agencia.ecclesia.pt/noticias/nacional/o-presepio-portugues/>

Winterson, Jeanette (2017, Março, 3). *Why Antony Gormley's iron men are broadening our horizons*. *The Guardian*. Consultado a 26 Dezembro 2017. Disponível em <https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/mar/03/why-antony-gormleys-new-iron-men-are-broadening-our-horizons>

Índice de imagens

Fig. 1 - Figura cerâmica antropomórfica encontrada na bacia do rio Yenisei, na Sibéria. Budja, Mihael (2007). *The Dawn of Ceramics*. Narodni muzej Slovenije, Ljubljana.

Fig. 2 - Presépio da Basílica da Estrela: é considerado o maior presépio português, originariamente com cerca de 500 peças. As figuras em terracota são atribuídas a Machado de Castro. Consultado 7 Fevereiro 2018. Disponível em http://www.snpcultura.org/o_presepio_barroco_portugues.html

Fig.3 - Idem

Fig. 4 - A estátua equestre do Rei D. José I de Portugal datada de 1775.

Fig. 5 – Presépio de Estremoz. Imagem Museu Municipal de Estremoz.

Fig. 6 – Rosa Ramalho – Secretariado Nacional da Pastoral da Cultura. Consultado 2 Janeiro 2018. Disponível em: http://www.snpcultura.org/vol_rosa_ramalho.html

Fig. 7 – Rosa Ramalho. Consultado em 3 Fevereiro 2018. Disponível em: <https://hiveminer.com/Tags/barcelos,barro>

Fig. 8 - Diabo – por Rosa Ramalho. Imagem gentilmente cedida por Museu da Olaria, Barcelos.

Fig. 9 - Rafael Bordalo Pinheiro. Consultado 5 Fevereiro 2018. Disponível em <https://pt.bordallopinheiro.com/bordallo-pinheiro?fullview=true>

Fig. 10 – Infopedia. Zé Povinho. Consultado 7 Fevereiro 2018. Disponível em [https://www.infopedia.pt/\\$rafael-bordalo-pinheiro](https://www.infopedia.pt/$rafael-bordalo-pinheiro)

Fig. 11 – Bordallopinheiro.com. Símbolo da marca registada Bordallo Pinheiro. Consultado em 1 Fevereiro 2018. Disponível em: <https://pt.bordallopinheiro.com/>

Fig. 12 – O Janota de chapéu alto. Consultado 7 Fevereiro 2018. Disponível em <https://pt.bordallopinheiro.com/>

Fig. 13 – Pote alto bailado de rãs. Consultado 7 Fevereiro 2018. Disponível em <https://pt.bordallopinheiro.com/>

Fig. 14 - Boucher, Brian (2013). *Study Says Millennial Collectors Have Faulty Grasp of Art's Value*. Artnet news. Consultado em 11 Janeiro de 2018. Disponível em <https://news.artnet.com/market/millennial-art-collection-study-us-trust-502013>

Fig. 15 – Mestre Orlando, (2001). Olaria Guimarães Velho, S. Pedro do Corval Regueiros de Monsaraz.

Fig. 16 – Mestre Gaspar Velho (Velhinho) (2001) Idem.

Fig. 17 - A procura de um corpo – Terracota aprox. 20x10cm, 1998-1999 Colecção particular Prof^a Ana Maria Silva

Fig. 18 – Idem

Fig. 18.1 - Cristo Nu – Terracota e pau de oliveira. 60x30cm. Por Tiago Cabeça. Primeiro prémio Artesanato Contemporâneo FIA 2000.

Fig. 18.1.1 – A Alma branca dos anjos – Instalação (2003) Foto José Garcia. IEPF.

Fig. 18.1.2 – A Alma branca dos anjos – detalhe (2003) Foto José Garcia. IEPF.

Fig. 19 - Jantar de Família. Terracota e tintas acrílicas. 45x35x20cm. Tiago Cabeça

Fig. 20 - Galeria Oficina da terra, na Rua do Raimundo 51^a em Évora. 2001.

Fig. 21 – Primeira página on-line da Oficina da Terra. 2001. Disponível em https://web.archive.org/web/*/oficinadaterra.com.

Fig. 22 – Página internet desenvolvida pela CREATE IT para a Oficina da Terra. Finais de 2001. Disponível em

<https://web.archive.org/web/20011204100844/http://www.oficinadaterra.com:80/>

Fig. 23 – Página desenvolvida pela CREATE IT com vendas. Disponível em <https://web.archive.org/web/20011204100844/http://www.oficinadaterra.com:80/>

Fig. 23.1 – Página atual da Aldeia da Terra. Disponível em <http://www.aldeiadaterra.pt>

Fig. 24 - Samovar souvenir turístico russo, em madeira, com certificado assinado.

Fotos gentilmente cedidas por Carla Patrício

Fig. 25 – Idem.

Fig. 26 - Modelo de Certificado usado até Dezembro de 2017

Fig. 27 - Modelo de Certificado usado a partir de 2018 já com a Aldeia da Terra em Évora

Fig. 28 - *Família Fernandes*. Terracota e tintas acrílicas. Dezembro de 2018. Tiago Cabeça

Fig. 29 a 51 - Exemplos de caricaturas encomendadas, elaboradas por Tiago Cabeça

Fig. 52, 53 e 54 - Elaboração e finalização da maquete caricaturada do Monte do Ramalhinho. Terracota, tintas acrílicas, inertes e material orgânico. 2,5x1,5m.

Fig. 55 – Imagem do Blog Notícias da Aldeia da Terra. Consultado 3 Fevereiro 2018. Disponível em <https://noticiasdaaldeiadaterra.blogspot.pt/>)

Fig. 56 - *Zé Pevide Presidente de Junta*. Terracota e acrílicos 30cm.

Fig. 57 - *Zé Pevide e adjunto: Cinzento Pevide*. Terracota e tintas acrílicas. 40cm.

Fig. 58 e 59 - Casas dos funcionários da Antiga Estação de Caminhos de Ferro de N.ª S.ª de Machede Imagens Google Earth.

Fig. 60 - Imagem do terreno antes de intervencionado para edificação da Aldeia da Terra

Fig. 61 - Farol em elaboração.

Fig. 62 e 63 - Trabalhos de deslocamentos de terras e infra-estruturas.

Fig. 64 - *Zé Ferreiro* – Terracota e tintas acrílicas. 50x45x30cm.

Fig. 65 - *A padaria* – Terracota e tintas acrílicas – 50x40x30cm.

Fig. 66 e 67 - *A Tasca* – terracota e tintas acrílicas - 45x40x30cm

Fig. 68 - *Animais* – Cimento, armação de ferro e detalhes em terracota. Dimensões variadas.

Fig. 69 - *Simão a compor o cenário da Torre de Belém*.

Fig. 70 - *Aldeia Saloia de José Franco*. Sobreiro, Mafra. Imagem Câmara Municipal de Mafra

disponível em http://www.cm-mafra.pt/sites/default/files/aldeia_josc_franco_0.jpg

Fig. 71 - *Legoland Florida* – Imagem Google Earth.

Fig. 72 - *Minimundo* – Gramado, Brasil. Imagem

http://www.minimundo.com.br/images/phocagallery/fotos-parque/1422_0031.jpg

Fig. 73 - *Madurodam Haia*, Holanda.

Imagem disponível em <https://www.madurodam.nl/en/attractions/our-kingdom>

Fig. 74 - *Aldeia da Terra* – Vista aérea. Imagem Google Earth

Fig. 76 - *Passeio pedonal da Aldeia da Terra*.

Fig. 77 - Aldeia da Terra Arraiolos com visitantes.

Fig. 78 - Cenários em manutenção por Teresa Fernandes.

Fig. 79 - Autor em visita escolar guiada.

Fig. 80 - Maria Francisca (Kikas) a recuperar pintura do farol.

Fig. 81 - Panorâmica da Aldeia da Terra – Arraiolos em fundo.

Fig. 82 - Placa “hoje somos”.

Fig. 83 - Mudança para Évora.

Fig. 84 - Aldeia da Terra – Na rua de São Manços 19, Évora.

Fig. 85 - Aldeia da Terra em Évora – Visitantes.

Fig. 86 - D^a Maria Vinagre e Sr. António Sim Querida da Silva.

Fig. 87 - Passeio com o avô.

Fig. 88 - Polaroid da Boda.

Fig. 89 – Facebook.

Fig. 89.1 e 89.2 – O Bule. 1^a peça Inspirada na história de Tomás

Fig. 89.3 - Tomás nas palhinhas

Fig. 89.4 - Menino Jesus nas palhinhas.

Fig. 89.5 – Pedro e a andorinha.

Fig. 89.6 - A procura de um corpo – 2 figuras – Colecção particular Prof^a Dr^a Maria José Brito.

Fig. 90 – De terra ao céu – três figuras.

Fig. 91 - De terra ao céu – detalhe.

Fig. 92 - Antony Gormley - Field (1989-2003)

Fig. 93 – Antony Gormley – Field (detalhe).

Fig. 94 - Da esquerda para a direita: Ser Estranho 3 Braços(1949) Terracota e engobes; Figura Bizarra (1952), em bronze. Homem-Cabeça (1971) de terracota com engobes. Jorge Vieira.

Fig. 95 - Ressonâncias – Virgínia Frois

Uma nova abordagem à barrística portuguesa.

A influência do projeto *Aldeia da Terra* na conceção de uma nova linguagem artística.

Fig. 96 - Richard Stipl – Sculptures 7

Fig. 97 - Boy – Ron Mueck

Fig. 98 e 99 - Dead Dad – Ron Mueck 1996-97

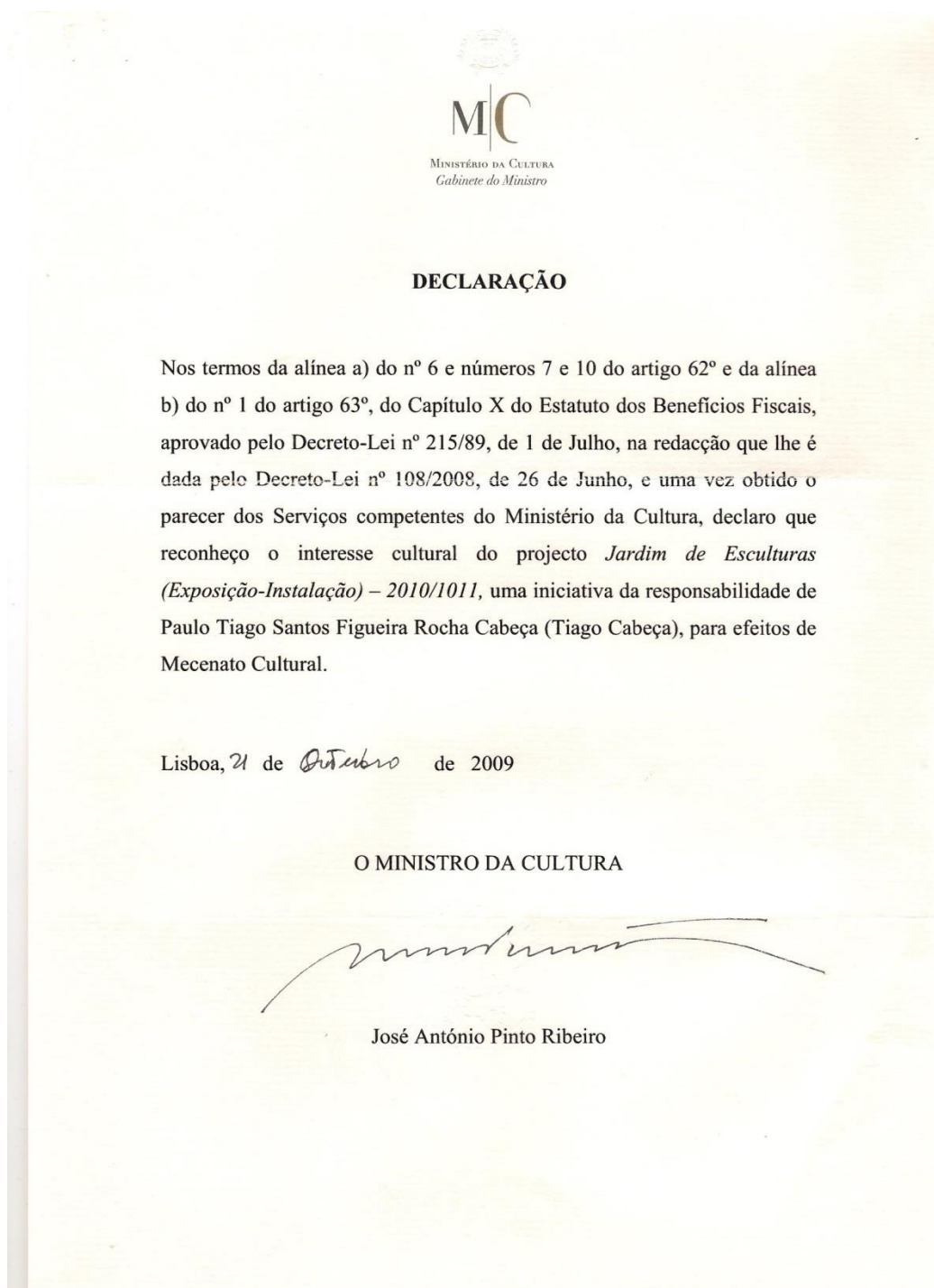
Fig. 100 - De terra ao céu – detalhe

Fig. 101 – De terra ao céu - várias figuras

Anexos

Anexo 1

Declarações do Ministério da Cultura⁸⁴ de *Interesse Cultural* do projeto *Aldeia da Terra* – *Jardim de esculturas*.



⁸⁴ Secretaria de Estado quando o Ministério da Cultura passou a esta.



GOVERNO DE
PORTUGAL

SECRETÁRIO DE ESTADO
DA CULTURA

DECLARAÇÃO

Nos termos da alínea a) do nº 6 e dos números 7 e 10 do artigo 62º e da alínea b) do nº 1 do artigo 63º, do Capítulo X do Estatuto dos Benefícios Fiscais, aprovado pelo Decreto-Lei nº 215/89, de 1 de julho, na redação que lhe é dada pelo Decreto-Lei nº 108/2008, de 26 de junho, e uma vez obtido o parecer dos Serviços competentes, declaro que reconheço o interesse cultural do projeto *Aldeia da Terra - Jardim de Esculturas - 2012/2014*, uma iniciativa da responsabilidade da *Árvore de Pedra - Associação*, para efeitos de Mecenato Cultural, podendo este usufruir dos benefícios fiscais previstos na lei, desde que os respetivos mecenas não tenham, no final do ano ou do período de tributação em que o donativo é atribuído, qualquer dívida de imposto sobre o rendimento, a despesa ou o património e de contribuições relativas à Segurança Social, ou, tendo-a, sendo exigível, a mesma tenha sido objeto de reclamação, impugnação ou oposição e prestada garantia idónea, quando devida, e sem prejuízo do disposto no artigo 86º do Código do IRC, se ao caso aplicável.

Lisboa, 11 de Abril de 2012

O SECRETÁRIO DE ESTADO
DA CULTURA

Francisco José Viegas



SECRETÁRIO DE ESTADO
DA CULTURA

DECLARAÇÃO

Nos termos das alíneas b) e c) do n.º 1 e dos números 3, 5 e 6 do artigo 62.º-B do Capítulo X do Estatuto dos Benefícios Fiscais, aprovado pelo Decreto-Lei n.º 215/89, de 1 de Julho, na redação que lhe é dada pela Lei n.º 82-B/2014, de 31 de Dezembro, e uma vez obtido o parecer dos Serviços competentes, declaro que reconheço o interesse cultural do projeto *Aldeia da Terra - Jardim de esculturas - 2015/2017*, uma iniciativa da responsabilidade da Árvore de Pedra - Associação de Artes, Ofícios e Defesa do Património Cultural, para efeitos de Mecenato Cultural, podendo este usufruir dos benefícios fiscais previstos na lei, desde que os respetivos mecenas não tenham, no final do ano ou do período de tributação em que o donativo é atribuído, qualquer dívida de imposto sobre o rendimento, a despesa ou o património e de contribuições relativas à Segurança Social, ou, tendo-a, sendo exigível, a mesma tenha sido objeto de reclamação, impugnação ou oposição e prestada garantia idónea, quando devida, e sem prejuízo do disposto no artigo 86º do Código do IRC, se ao caso aplicável.


Lisboa, 27 de *Julho* de 2015

O SECRETÁRIO DE ESTADO
DA CULTURA

Jorge Barreto Xavier

Anexo 2

Declaração de *Interesse Turístico* do projeto *Aldeia da Terra – Jardim de esculturas*.



Turismo do Alentejo, E.R.T.

DECLARAÇÃO

A *Árvore da Pedra - Associação de Artes e Ofícios e Defesa do Património Cultural*, entidade sem fins lucrativos, com sede na Azaruja, Alentejo, tem desenvolvido um importante trabalho em prol da promoção e desenvolvimento do artesanato português e do alentejano, em particular.

Neste momento a associação está a desenvolver um projecto intitulado *Aldeia da Terra – Jardim de Esculturas* que pretende ser um espaço com características próprias essencialmente vocacionado para as artes, nomeadamente a escultura em terracota. O projecto será desenvolvido numa área de três mil metros quadrados, no sopé da vila de Arraiolos, respeitando o enquadramento ambiental, paisagístico e arquitectónico e pretende vir a ser um lugar de magia e sonho, recriando ambientes e vivências muito próprios.

Pelas características do projecto foi-lhe já atribuída a classificação de Interesse Cultural, pelo Ministro da Cultura.

O projecto pretende recriar o ambiente da aldeia alentejana, com as personagens que lhe são próprias. A horta gigante, os temas que inspiram as histórias de encantar, a árvore encantada, a Arca de Noé, os insectos, o casamento, o religioso,.. são alguns dos elementos que corporizam esta ideia. Os elementos etnográficos e regionais reforçam a defesa e valorização da imagem do Alentejo que não se perdeu e que importa promover.


Do ponto de vista da actividade turística, importa reforçar a importância deste projecto na medida que valoriza e promove a imagem idílica do Alentejo, a imagem que faz parte do imaginário de todos quantos nos visitam e por cá permanecem.

É de experiências que o turismo vive... por isso não poderíamos deixar de considerar este projecto como um grande contributo e homenagem ao Alentejo e à preservação dos seus valores.

A cultura constitui um dos móveis do desenvolvimento sócio-económico das regiões. E, o Alentejo tem no *Touring Cultural e Paisagístico* o seu mais importante produto turístico, assim o

Praça da República, 12 1º 7800-427 Beja Tel.284313540 Fax.284313550
Email: geral@turismodoalentejo-ert.pt

1/2



alentejo



Turismo do Alentejo, E.R.T.

consagra o Plano Estratégico Nacional do Turismo (PENT). De acordo com este documento, o modelo de desenvolvimento de curto prazo do Alentejo passa pelo contraste entre um ambiente tranquilo e uma região de animação turística, com diversas actividades de ar livre. O *Touring* representa a principal motivação de visita á região.

Mais recentemente o decreto-lei que estabelece as bases das políticas públicas de turismo (Decreto-Lei nº191/2009, de 17 de Agosto), refere o incentivo à instalação de equipamentos e à dinamização de actividades e serviços de expressão cultural, animação turística, entretenimento e lazer que contribuam para a captação de turistas e prolongamento da sua estada no destino como um dos meios para atingir os objectivos da Política Nacional de Turismo.

Projectos que promovam o desenvolvimento e criação de novas atractividades como é o caso da Terra da Aldeia - Jardim de esculturas, em Arraiolos, são totalmente apoiados pela Turismo do Alentejo, ERT.

Por estas razões a Turismo do Alentejo, ERT reconhece como de interesse estratégico para o desenvolvimento do turismo e da cultura em particular, o projecto da Terra da Aldeia - Jardim de Esculturas, promovido pela associação Arvore de Pedra - associação de artes e ofícios e defesa do património cultural.

Beja, 29 de Janeiro de 2010

O Presidente da Direcção da Turismo do Alentejo, ERT

(António José Ceia da Silva)

CS/MM

Praga da República, 12 1º 7800-427 Beja Tel.284313540 Fax.284313550
Email: geral@turismodoalentejo-ert.pt

2/2

Anexo 3

Pedro e a andorinha

Pedro era um rapazinho de Évora, de seis anos, cheio de vida e curiosidade.

Com o cabelo castanho torrado, sempre desgrenhado, como se o vento o acordasse logo de manhã para brincarem juntos. Tinha uns enormes olhos azuis, para que nada do mundo lhe escapasse. Pedro tinha uma carinha de um anjinho – e o saber de quatro ou cinco...

De manhã, levantado da cama, Pedro engolia um grande copo de leite frio e três torradas, antes de se escapulir porta fora. Quando o pai e a mãe davam por ele, num sorriso meio resignado, já o petiz pulava o muro do quintal e abalava bairro adiante, a caminho dos amigos e das novas aventuras do dia.

Jogava à bola como nenhum. Subia às árvores do parque atrás das folhas para alimentar os seus bichos de seda e descia-as de um pulo, fugindo do jardineiro que lhe vociferava furioso. Surripiava maçãs nas bancas do mercado matinal e conhecia todos os bandidos e malandretes por quarteirão e fações. Não havia segredos para ele. Tinha histórias de fugir. Como aquela em que, certo dia, chegou à mãe com um enorme saco de plástico cheio de água a cheirar a podre, recolhida no lago dos patos:

- Mãe, olha – um cágado!

Viera carregado com o bicho desde o parque infantil, sozinho, através de meia cidade.

E valia lá a pena ficar de castigo. Escapando-se na vez seguinte retornava:

- Mãe, olha – um osso!

De visita à Capela dos ossos, o mariola trouxera um fémur.

Toda aquela energia angustiava a mãe, sempre preocupada com as travessuras do pequeno.

Certa vez no café do bairro, Simão, o irmão adolescente, pagou cheio de orgulho uma Coca-Cola a cada um:

- Bebe devagarinho que tem borbulhas.

Aconselhou paternalista o irmão mais velho.

Pedro sorveu aquela bebida boa e açucarada como se tivesse atravessado o deserto durante quarenta dias. No final manda um grandessíssimo arroteio, justamente quando Simão limpava, delicadamente, a boca com um guardanapo. Todos no café se voltaram estarecidos. Claro que ninguém desconfiou que tivesse sido o anjinho de grandes olhos azuis...

A mãe deitava as mãos à cabeça e, em frente às diretoras dos colégios por onde Pedro passava, uns a seguir aos outros, encolhia os ombros:

- Eu lamento imenso – Sabe como são os garotos...

À conta disso o pobre Pedro levava, nesses colégios, tantas orelhadas que até lhe ferviam as orelhas. Hoje, os miúdos assim são considerados vivos e curiosos. Naquela altura eram só marotos. Apesar de todas essas rocambolescas aventuras em que se metia, a mãe amava-o muito, bem como ao irmão, pois claro.

Certo dia estava Pedro empoleirado numa amoreira recolhendo folhas quando viu uma andorinha caída no chão, desajeitada. Era uma andorinha jovem e ainda não tinha muito jeito para voar. Ficar ali no chão significaria ser atropelada ou pisada a qualquer momento por alguém que não a visse. Poderia até ser comida por um gato ou cão vadio. Não iria durar muito com certeza.

Pedro desceu da árvore e apanhou o bicho. O primeiro impulso seria levar a ave para casa, no entanto pareceu-lhe ouvir:

-Naquela árvore. Coloca-me naquela árvore.

Se há coisa boa nestas idades é que nada parece estranho, nem mesmo vozes de animais. Por isso, Pedro achou normalíssimo a andorinha falar com ele, mesmo que em pensamento. E, como que atarefado para continuar as brincadeiras, fez o que ela lhe pediu sem dar a isso mais que um momento de atenção. Ao trocarem um olhar rápido o passarinho pareceu agradecer-lhe:

- Obrigado.

Eram feitos do mesmo vento e movimento. É assim mesmo às vezes. Os iguais reconhecem-se por entre uma multidão de diferentes.

Finalmente, Pedro encheu o saco de folhas de amoreira e meteu-o às costas. Já anoitecia. Satisfeito pela generosa colheita, encaminhou-se para casa, bastando-lhe apenas atravessar na passadeira a avenida grande.

Sete anos se passaram depois daquele episódio. Sei que a andorinha aprendeu a voar e também sei, que todos os anos retorna da sua volta de mundos e aventuras ao mesmo local onde foi salva. Por coincidência ou não, fez o ninho junto à janela do quarto do rapaz agora adolescente que, adormecido, a recebe todas as primaveras e, adormecido também, se despede dela todos os Outonos. E assim permanece, desde aquele dia na passeadeira da avenida. Foi o dia do carro em velocidade e das folhas de amoreira espalhadas esvoaçando pelo ar. Esse foi o dia em que Pedro adormeceu profundamente. Adormeceu e ficou menino para sempre.

Autoria de Tiago Cabeça Baseado nas vidas reais de Pedro, Simão e Tomás.

Anexo 4

Aldeia da Terra online

Lancei a primeira página de internet em 2001, no mesmo ano em que abri a Galeria oficina. Era uma página elaborada por mim deveras rudimentar. Embora já não esteja on-line existem instantâneos (algo truncados de imagens) da sua existência no World Wide Web Archive:

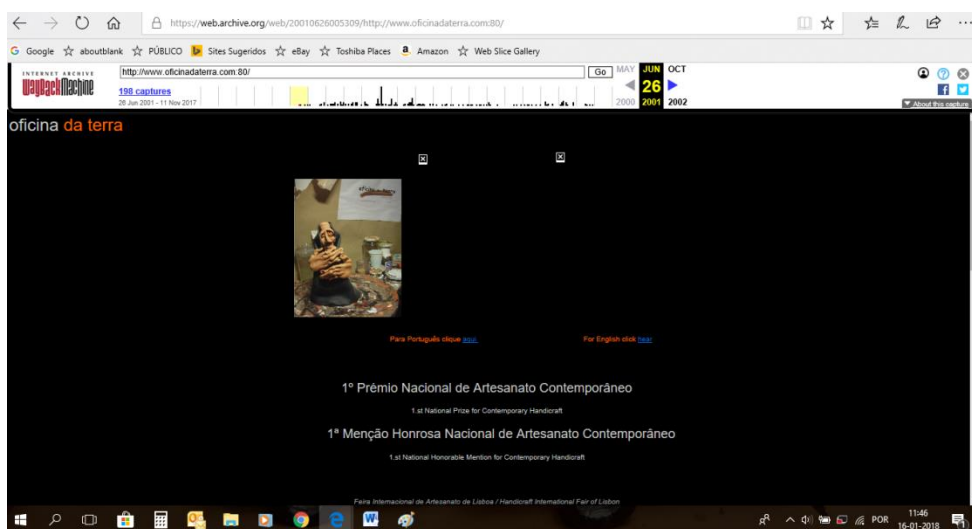


Fig. 21

Imagem da primeira página online da Oficina da terra⁸⁵

https://web.archive.org/web/*/oficinadatterra.com.

O João Pedro Martins, que conheceu o meu trabalho na primeira edição da FIL Artesanato em que participei, propôs que a sua (e dos quatro sócios) recém-formada empresa de serviços informáticos, a CREATE IT⁸⁶, construísse uma nova página de internet. Batizei a loja e a página como Oficina da Terra.com e, junto do Instituto Nacional de Propriedade Industrial, registei a marca. Comprei o domínio Oficinadatterra.com e o

⁸⁵ Oficinadatterra no World Wide Web Archive. Consultado 9 Fevereiro 2018. Disponível em https://web.archive.org/web/*/oficinadatterra.com

⁸⁶ www.create.pt

Uma nova abordagem à barrística portuguesa.

A influência do projeto *Aldeia da Terra* na conceção de uma nova linguagem artística.

Oficinadaterra.pt e lancei a primeira versão profissional da página de internet da Oficina da Terra no dia da abertura ao público da loja: o primeiro dia de verão 21 junho de 2001. Ela só ficou verdadeiramente operacional algumas semanas depois. No final do ano já tinha substituído a página original.

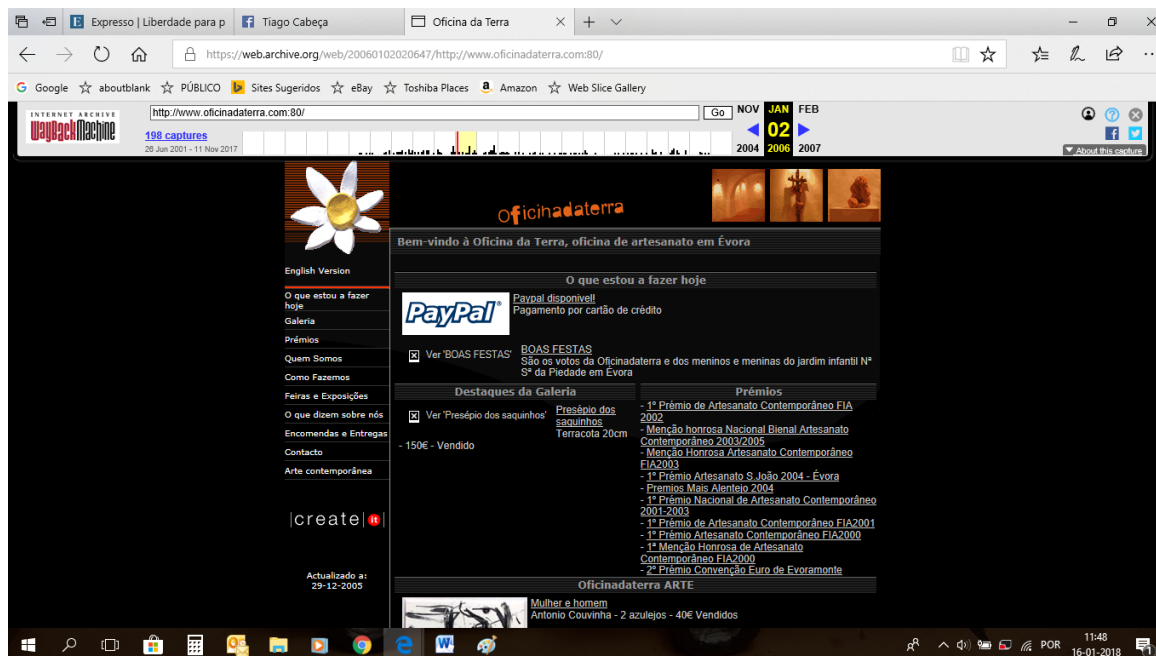


Fig. 22

Página de Internet da Oficinaterra em 2001⁸⁷

O crescente volume de encomendas ditou que poucos meses volvidos, abandona-se o emprego na EDP. O abandono do curso de Artes Plásticas, que frequentava então no segundo semestre, foi mais difícil pelo gosto que lhe tinha, mas acabou por se impor.

A Oficinaterra.com tanto quanto tenho registo terá sido a primeira página de vendas de artesanato de autor em Portugal, incluso com pagamento on-line através do Paypal e que tinha a versão em português e outra idêntica em inglês. Foi responsável por várias centenas de vendas, a nível nacional e para o estrangeiro. As características do meu trabalho, de peça única e assinada, não repetível, se era uma vantagem em certos

⁸⁷ Oficinaterra no World Wide Web Archive. Consultado 9 Fevereiro 2018. Disponível em <https://web.archive.org/web/20011204100844/http://www.oficinadaterra.com:80/>

Uma nova abordagem à barrística portuguesa.

A influência do projeto *Aldeia da Terra* na conceção de uma nova linguagem artística.

aspetos tornou-se aqui, no caso das vendas on-line, uma limitação. Pela unicidade de cada peça tornava-se obrigatório publicar cada foto individualmente e isso representava um volume de trabalho muito considerável pela necessária atualização do site em duas línguas. Mesmo se a peça fosse vendida na loja e não no site, implicava necessariamente atualizar este. Portanto além de criar e elaborar peças, em todo o seu processo (secagem, cozedura, pintura) havia que fotografar cada uma, editar as imagens, carregar para o site com os respetivos conteúdos de texto em duas línguas e, vendida a peça, havia que recomeçar o processo com outra a substituir.

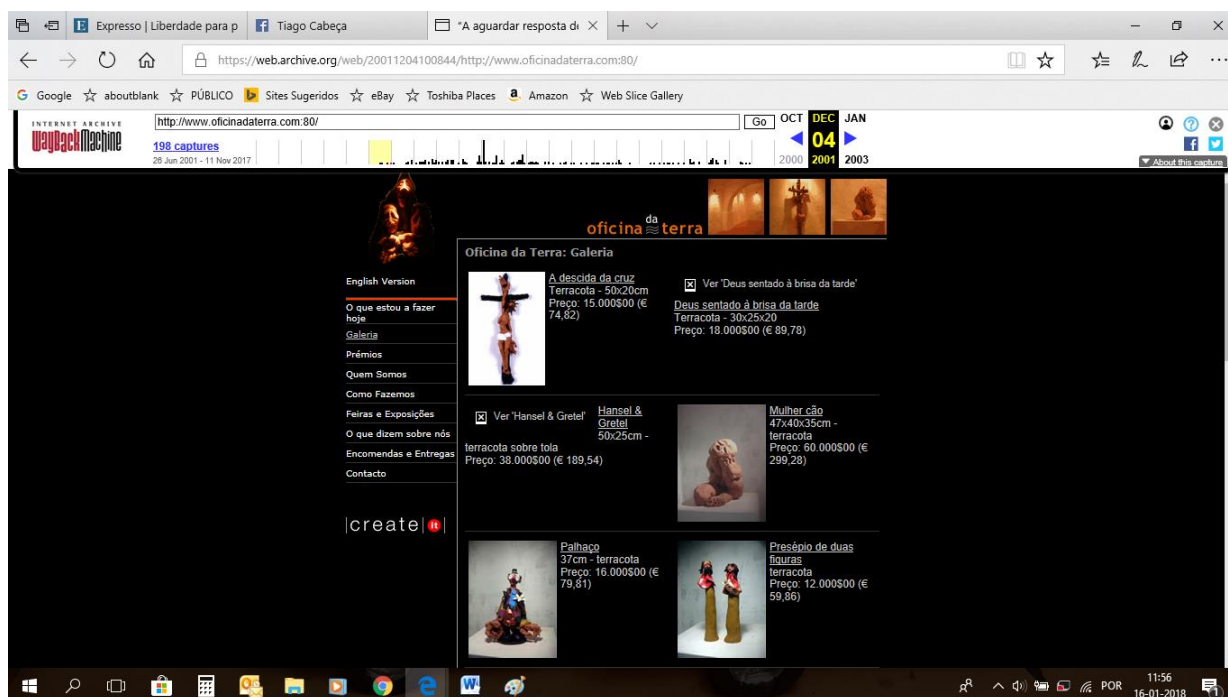


Fig. 23

Página internet com vendas em 2001⁸⁸

Isto acontecia necessariamente todos os dias. Não o fazer arriscava a crítica de clientes que escolhiam uma peça por foto e obtinham outra, embora vagamente semelhante, pelo correio. Acresce a esta situação a fraca qualidade, na altura, dos serviços dos CTT na entrega, que embora em serviço Premium do EMS18 (entrega no dia útil seguinte até às 18h) e cobrando pelo seguro não garantiam de facto ressarcimento em caso de quebra da mercadoria. E esta ocorria em quase 20% dos casos. Serviços concorrentes

⁸⁸ Oficinataterra no World Wide Web Archive. Consultado 9 Fevereiro 2018. Disponível em <https://web.archive.org/web/20011204100844/http://www.oficinadaterra.com:80/>

ou se recusavam a entregar itens frágeis ou cobravam preços proibitivos. Portanto o volume de trabalho chegava para várias pessoas, mas o retorno da venda de peça única não. Creio que esse equilíbrio nunca foi eficientemente atingido por mim. Eventualmente porque reunir exclusividade de produção com eficiência de escolha e entrega não tinha mercado consistente em Portugal para o meu tipo de artigos. Gradualmente fui colocando de parte esta possibilidade de vendas pela internet. Que se tornou, intencionalmente, residual.

Com o desenvolvimento do projeto Aldeia da Terra, abandonei definitivamente o site desenvolvido pela CREATE iT porque a filosofia era diferente da Oficina da Terra bem como as suas especificidades e necessidades. Assim desenvolvi eu mesmo a página de Internet para este projeto e é esta que está atualmente ativa. Além de outras valências, também tem atualmente vendas.



Fig. 23.1

Página atualmente online da Aldeia da Terra⁸⁹

⁸⁹ Página actual da Aldeia da terra. Consultado em 20 Março 2018. Disponível em <http://www.aldeiadaterra.pt>

Uma nova abordagem à barrística portuguesa.

A influência do projeto *Aldeia da Terra* na conceção de uma nova linguagem artística.

Anexo 5

Simulação resultados Árvore de pedra 2009/2016

DEMONSTRAÇÃO RESULTADOS								
ARVORE DE PEDRA ASSOCIAÇÃO - 2016 Simulação								
Rubricas	2016	2015	2014	2013	2012	2011	2010	2009
1.Vendas Líquidas								
1.1.Mercado Interno	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00
1.2.Trab. Propria entidade	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00
2.Outros Proveitos	39.393,94	18.670,70	36.124,16	44.968,09	65.204,33	52.084,98	43.929,18	38.692,73
2.1.Serviços prestados	31.958,57	10.983,62	27.274,30	35.198,67	51.056,36	45.365,73	39.234,56	38.429,35
2.2 Subsídios	0,00	0,00	0,00	0,00	882,13	6.719,24	2.179,54	263,38
2.3.Outros proveitos operacionais.....	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00
2.4 Outros rendimentos e ganhos	7.435,37	7.687,08	8.849,86	9.769,42	13.265,84	0,01	2.515,08	0,00
3.Variação da produção	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	660,00	2.980,00	0,00
4.Total	39.393,94	18.670,70	36.124,16	44.968,09	65.204,33	52.744,98	46.909,18	38.692,73
5.Custo das Exist. Consum. Nacionais ..	0,00	0,00	0,00	732,54	5.372,69	2.859,47	3.393,03	2.833,23
6.Custo das Exist. Consum. Importadas..	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00
7.Subcontratos	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	1.264,80
8.Fornecim. e Serviços de Terceiros	12.355,53	12.319,21	16.854,27	16.067,18	30.334,96	21.719,17	25.029,02	21.416,97
8.1.Serviços especializados.....	2.402,19	1.651,22	3.274,33	3.592,97	14.597,96	10.731,35	4.744,61	1.364,86
8.2.Materiais	516,30	1.033,56	4.513,54	3.760,22	5.400,68	1.796,27	954,94	997,13
8.3.Energia e fluidos.....	5.197,51	5.033,94	4.866,63	5.503,84	6.616,63	6.777,50	4.594,33	2.732,19
8.4.Desloc. Estadas e Transportes.	2.278,52	1.753,32	974,67	798,57	1.034,36	310,31	633,30	362,13
8.5.Serviços diversos.....	1.961,01	2.847,17	3.225,10	2.411,58	2.685,33	2.103,74	14.101,84	15.960,66
9.Impostos	0,59	65,33	291,92	435,03	471,59	432,59	229,99	0,00
9.1.Directos	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00
9.2.Indirectos e taxas.....	0,59	65,33	291,92	435,03	471,59	432,59	229,99	0,00
10.Gastos com Pessoal	4.317,36	4.171,43	9.033,75	16.494,18	14.793,88	23.948,84	14.891,63	9.640,96
11.Outras Despesas e Encargos	36,88	65,25	581,13	3.952,70	3.478,57	664,75	1.343,78	971,70
12.Amortizações e Reintegrações	8.111,28	9.016,09	16.392,36	16.195,83	16.186,37	801,37	803,56	626,77
13.Provisões / Perdas por imparidade	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00
14.Total	24.821,64	25.637,31	43.153,43	53.877,46	70.638,06	50.426,19	45.691,01	36.754,43
15.Resultados Correntes do Exercício	14.572,30	-6.966,61	-7.029,27	-8.909,37	-5.433,73	2.318,79	1.218,17	1.938,30
16.Encargos Financeiros	70,26	62,68	2.842,37	0,00	369,74	2.268,98	976,26	0,00
16.1.De Funcionamento	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00
16.2.De Financiamento	70,26	62,68	2.842,37	0,00	369,74	2.268,98	976,26	0,00
17.Rendimentos Financeiros	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	150,33
18.Imputação custos com pessoal (4/12)	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00
19.Imputação de amortizações (4/12)	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00
20.Resultados Líquidos	14.502,04	-7.029,29	-9.871,64	-8.909,37	-5.803,47	49,81	241,91	2.088,63